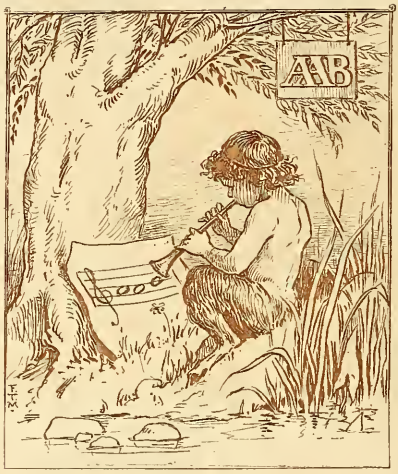


THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
☆☆M 123.1 vol. 2

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic18732pari

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

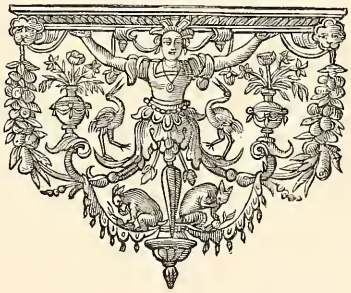
DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

PREMIÈRE ANNÉE

TOME II

OCTOBRE — NOVEMBRE — DÉCEMBRE



PARIS

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

—

1873

*M. 123. 1. Vol 2
Allen A. Brown
aug 14, 1894

10r.

UN PEU DE MUSIQUE RUSSE

Dès la fondation de la *Chronique musicale*, nous avions eu le dessein d'offrir à ses lecteurs quelques échantillons de cette musique russe que si peu de Français ont eu l'occasion de connaître et d'apprécier comme nous. L'à-propos y est en ce moment, puisque le public parisien vient d'être convié à entendre, dans une représentation diurne du Châtelet, une des plus célèbres et des plus aimées d'entre les artistes du Théâtre-Marie, madame Léonowa. Le festival du Palais de l'Industrie a contrarié cette matinée du Châtelet, qui se donnait au bénéfice des victimes de Rueil; l'artiste en voyage s'était aussitôt offerte à cette bonne œuvre. On ne sait pas assez, à Paris, que madame Léonowa a été de tous les concerts organisés à Saint-Pétersbourg au bénéfice de nos blessés de 1870-1871.

Madame Léonowa était déjà venue à Paris en 1860, mais n'avait chanté que dans quelques salons, — de même à Bruxelles. Meyerbeer faisait le

plus grand cas de son talent, et regrettait qu'elle fût alors retenue par des liens indissolubles à l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg.

Elle y excellait non seulement dans les grands rôles traduits du répertoire international: la *Favorite*, Fidès du *Prophète*, Ortrude de *Lohengrin,* mais encore et surtout dans le répertoire national russe, dans la *Vie pour le tzar* (rôle de Vania), dans *Russlan et Ludmilla,* dans *Rognéda,* où elle a créé le rôle qui donne son nom à l'ouvrage même...

Nous comptons bien qu'elle reparaîtra cet hiver dans nos concerts, surtout dans les concerts à orchestre, où sa voix ample et son exécution chaleureuse seront plus à l'aise qu'au coin d'un simple piano. On l'a fort applaudie, dimanche, dans la ballade de *Rognéda*, dans l'arioso du *Prophète* et dans une romance de Donauroff, que le public a voulu entendre deux fois. Si nous n'avons pas reproduit cette romance, qui est fort gracieuse en soi, c'est que le caractère musical n'en est guère plus expressément russe qu'italien ou français. C'est une jolie romance de salon, rien de moins, rien de plus.

Personne ne déniera, au contraire, à la ballade varègue de *Rognéda* une saveur âpre, tout originale. La place étant strictement mesurée dans cette Revue qui n'a pas à faire œuvre d'éditeur, nous avons reproduit, non pas les deux strophes, mais la seconde seulement dont l'accompagnement est d'un effet plus complet, et nous y avons, tant bien que mal, adapté une traduction. Comme il s'agit d'une simple légende populaire incidemment enchâssée dans l'opéra, nous n'avons pas besoin d'expliquer le sujet du drame. Nous en avons touché quelques mots dans notre livre des *Nationalités musicales* (chap. XII), et nous donnerons bientôt des analyses complètes dans notre Histoire de l'Opéra national russe.

Ce n'est pas seulement dans son œuvre, mais aussi dans sa personnalité qu'il sera curieux d'étudier Alexandre Séroff, le plus remarquable des compositeurs russes après Glinka. Nous avons connu Séroff lors de notre premier voyage à Saint-Pétersbourg, nous avons eu de copieuses causeries avec lui dans sa petite maison de bois du quartier de la Litéiné. Il avait le génie de la critique plus encore que de la composition, et je ne sais si personne avait aussi profondément fait l'anatomie et la physiologie de la dernière manière de Beethoven. Il avait surtout entrepris d'appliquer le wagnérisme à l'opéra national russe, y mêlant en outre certains partis pris de tonalité grégorienne et de musique populaire. S'il y a bien des parties abstruses dans *Rognéda*, son meilleur drame lyrique, il y a aussi de belles éclaircies, et c'est à ces régions lumineuses de l'œuvre que sont empruntés les deux morceaux ici reproduits: la ballade varègue et la gracieuse chanson du jeune Isiaslaff.

Après ces deux fragments de musique dramatique, nous donnons trois chants populaires. La Russie est particulièrement fertile en ce genre de génie naïf, spontané, anonyme; c'est par dizaine de mille qu'on a recueilli les textes de ballades, chansons, fabliaux, rondes, légendes, chants des temps héroïques... Tous les chercheurs ne sont pas musiciens, mais la cueillette musicale est déjà très abondante, elle aussi.

Attachons un mot de commentaire à chacune des chansons que nous publions en musique.

Sous le titre de *Protiajnaïa*, voici une courte chanson, du gouvernement de Simbirsk, avec l'accompagnement que M. Balakhireff y a mis. Le mot de *Protiajnaïa* est le nom générique de certaines chansons dont chaque membre de phrase se termine par une note à longue tenue. — Ces longues tenues sont affectionnées par les paysans de tous pays ; en ce qui touche ceux de France, consultez par exemple Georges Sand en son admirable préambule de la *Mare au Diable*. — Cette protiajnaïa a été l'hiver dernier applaudie à Paris ; c'est un des airs russes que madame Andréa Lacombe a fait entendre aux concerts-conférences inaugurés par Louis Lacombe à la salle du boulevard des Capucines.

Voici ce que dit le texte original : « Le soleil vient de disparaître der-« rière la forêt; une sombre nuée, qui s'est levée là-bas, commence à « couvrir les cieux. Les oiseaux ont interrompu leurs chants... » — Le collecteur de chansons ajoute : « On n'a pas retrouvé la fin. » Ce n'est donc qu'un lambeau, un coin de paysage surpris par un rapsode inconnu. N'y a-t-il pas comme des tons chauds dans le coloris musical ?

Nous avons transcrit le russe en lettres françaises, afin que nos lecteurs se fissent une idée de la valeur mélodique des sonorités de l'idiome russe. Qu'ils ne se pressent pas d'en juger sur la difficulté qu'ils éprouveraient à prononcer eux-mêmes telle ou telle syllabe!

Ils risqueraient de tomber dans l'imitation de ce Meklembourgeois qui entreprit de nous prouver que la langue allemande était plus euphonique que le français. Il nous montrait d'abord, la bouche en cœur et d'une voix flûtée, combien il était doux de prononcer : « Die Vœgel singen » (les oiseaux chantent); puis grimaçant de la mâchoire comme s'il eût mâché du foin, il articulait en soi-disant français : « Les pettitts ohiséhaouks chann-tènnt. » — Et encore ne pouvons-nous exprimer sur le papier la dureté du *ch*... allemand. — La moralité de cet apologue, c'est qu'il faut entendre prononcer par un Russe certaines consonnes doubles ou triples pour savoir qu'elles n'apportent aucune dureté à l'oreille.

D'ailleurs les syllabes ainsi armées de consonnes sont en minorité, et l'on peut voir que, tout à l'entour, l'élément-voyelle prédomine avec

une abondance presque asiatique, ce qui fait du russe un idiome très mélodieux.

La chanson *Né koukouchetka...* offre un curieux témoignage du goût des paysans russes pour la vocalise; il y a telle syllabe du texte qui porte vingt notes en enfilade. La chanson populaire slave, qui procède si volontiers du chant religieux, a peut être emprunté cette luxuriance aux « asmata » de la liturgie grecque, dont nos *amen* grégoriens donnent quelque idée.

Que dit le texte? « Ce n'est pas le coucou qui chante dans le bois humide; ni le rossignol qui siffle dans le jardin vert. Un bon garçon est assis là, qui pleure; il pleure à chaudes larmes, le bon gars! « Comme on me prend de force, moi, bon garçon! On me lie à moi, pauvre gars, mes mains blanches.— Et pour le service de l'empereur, on me fait soldat, etc.. etc. » — Voilà un conscrit qui manque d'entrain! La fin est tout ironique, et l'on peut remarquer en général que les chansons russes soignent le dernier trait: La famille et le village reconduisent le « bon gars » en chantant: « Fais bien ton devoir, garçon, et risque pour nous ta mauvaise tête. » Cette chanson est des plus connues à Saint-Pétersbourg; je l'ai entendue jouer sur un orgue de Barbarie: la mélodie serait plutôt grave, en dépit des paroles, et c'est ce qui arrive souvent aux chants de la Grande-Russie.

Ne ferait-on pas l'observation inverse pour la chanson Petite-Russienne : *Iékhale kosake za Dounaï*?...

La mélodie a grand'peine à se tenir de sauter et de courir, sous des paroles tristes, dont voici le sens:

« Il est parti, le cosaque, il a franchi le Don. Il a dit à la jeune fille adieu! Toi, petit cheval noir, tu t'en iras promener plus loin que tu ne veux. — Arrête, arrête, cosaque, vois ta fiancée qui pleure. Si tu la quittes, au moins penses-y bien! — Ne tords pas ainsi tes mains blanches! ménage tes beaux yeux gris! je reviendrai de la guerre avec gloire, attends-moi! — Mais je ne veux rien que toi; porte-toi bien, mon chéri, et périsse tout le reste! »

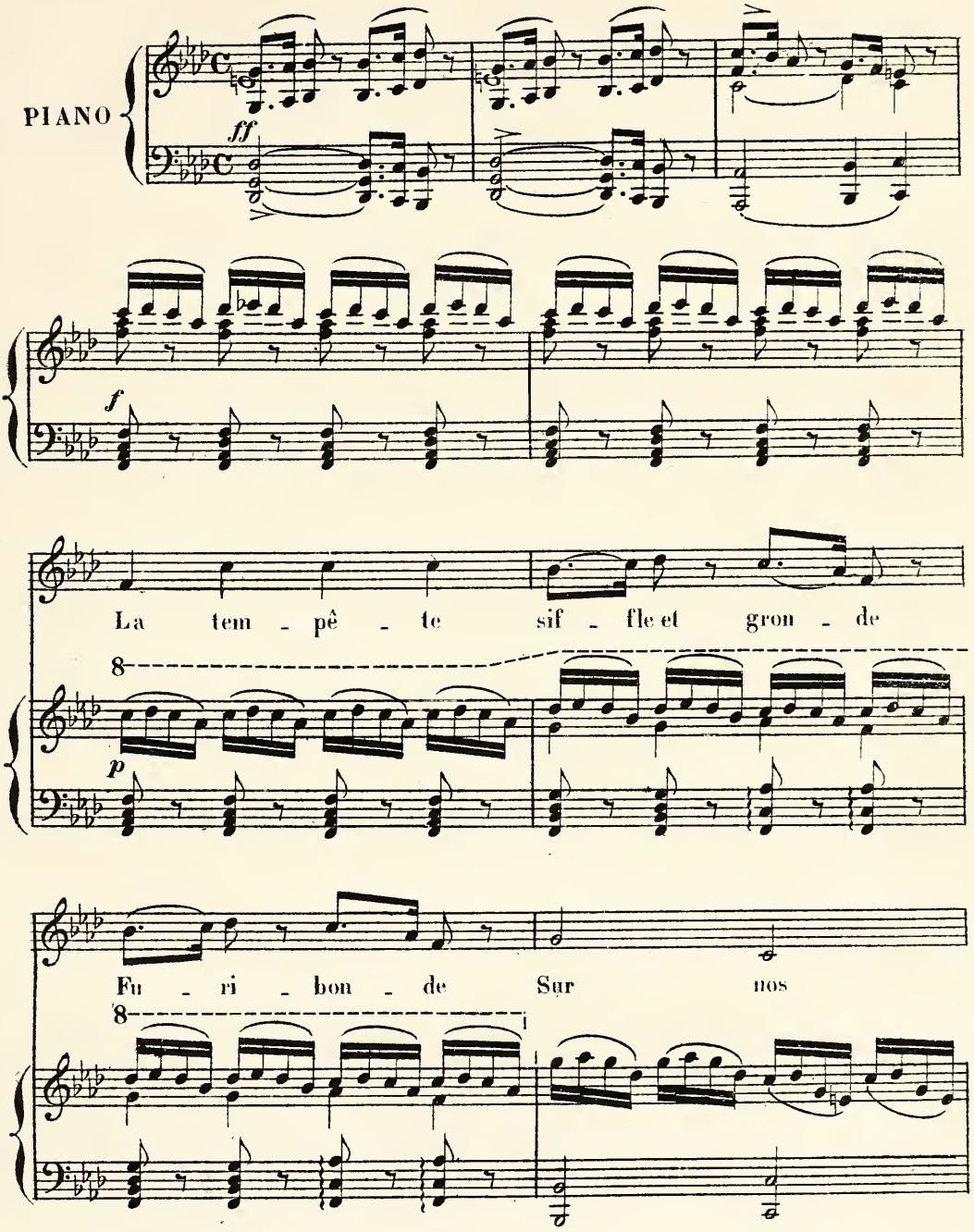
Ce dernier vœu n'a rien d'humanitaire, mais, en aucun pays, l'amour désespéré ne raisonne autrement.

Il ne faut pas seulement dire: c'est une chanson cosaque, car c'est la chanson cosaque par excellence, celle que les soldats venus du Dnièpr et du Don chantent en pensant à leur pays, et qui souvent les fait pleurer; elle est pour eux ce qu'est le ranz des vaches pour le Suisse émigré. Cette simple cantilène est quelquefois entonnée par toute une sotnia de cosaques, au départ d'une garnison ou d'un campement.

ROGNÉDA

Opéra d'Alexandre SÉROFF

BALLADE VARÈGUE



fronts

Bril - lez é - clairs fai - tes ra - ge

8

Bruits d'o - ra - ge A - - qui - -

8

- lons

p

con fierezza.

f

L'o - cé - an doit re - con - naî - tre Pour son maî - tre

f

ff

Rog - wo - lod au va - - - leu -

ff

suivez

- reux cœur Le chef lo - yal et sans peur Quand sur son

8

f

f

f

na - vi - re il s'é - lan - - ce A sa

8

sempre.

voix on fait si -

f *ff*

len - - - - ce on fait si - len - - ce

ff

ff largo.

Tout prêt cha cun at - tend Son cri de guer re é - cla -

largo.

- tant: Hé - yia!

p *f*

CHANSON d'IZIASLAFF, dans l'Opéra **ROGNÉDA**, de SEROFF.

CHANT

PIANO

Recit

p

Non! plus de chants! gardez le si - len - ce! La

p

Lento

reine, hélas! ne vous é - cou - te point. Elle est en proie à la souf - france

pp

Et tris - tement regarde au loin.

And.te cantabile

Prin - cesse ô ma mè - re Vois, je suis à tes ge - noux!

pp

Quel - le peine a - mè - re Fait pleu - rer tes yeux si doux!

Tu con_so_lais mon en_fan_ce En me berçant sur ton sein:

Main_te_nant c'est moi je pen_se Qui dois ber_cer ton cha_grin

rit.

sf

pp *rit.*

Dai_gne tout me di _ re! Je char_me_rai tes dou_leurs

dolcissimo.

Tu vas me sou _ ri _ re Puis_que mes bai _ sers ont bu tes pleurs!

pp

PROTIAJNAÏA

Chanson russe du gouvernement de SIMBIRSK.

Lentement.

CHANT

Solntse za_ka _ ta_losse za tem_ny_é za lies_sa

PIANO

p

f

pp

toutt vozny_la toutcha tem_na_ïa Po_cry_la né_bes _ sa.

f

pp

« IÉKHALE KOSAKE ZA DOUNAÏ... »

Andantino

CHANSON COSAQUE

PIANO

p

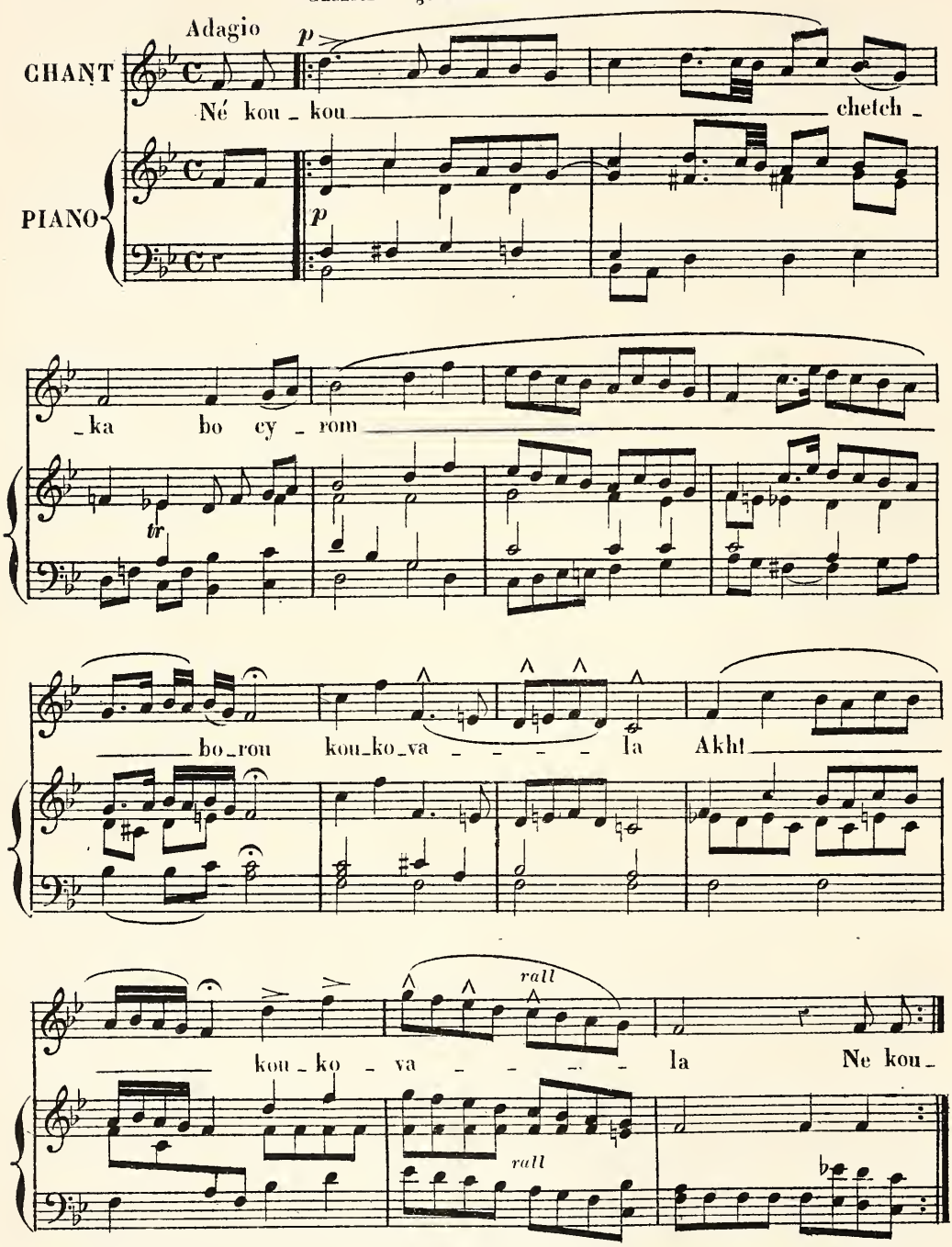
f

D.C.

decresc.

« NÉ KOUKOUCHETCHKA BO SYROM BOROU... »

Chanson du gouvernement de KALOUGA



P. Bertrand grav: *Imp: AROUY rue du Delta 26.*

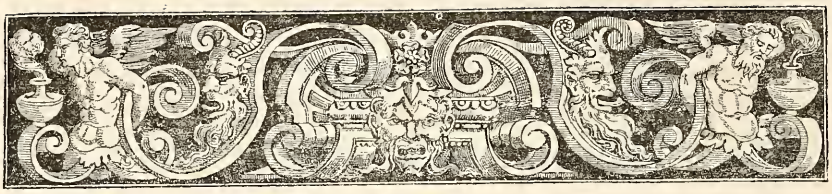
Nous avons essayé d'exprimer dans l'accompagnement l'effet singulier des ondulations et des poussées qui se produisent dans la marche toujours irrégulière d'une sotnia, car les cosaques ne sont pas tenus d'aller en rang comme la cavalerie de ligne.

Il faudrait presque dissimuler ces marches de basse sous le placage, de façon qu'elles fussent plutôt devinées que distinctement suivies par l'oreille : quand j'ai entendu le *Iékhale Kozake* jouée par une musique régimentaire, à Saint-Pétersbourg, c'était avec une sorte d'accompagnement louré.

Est-il besoin d'ajouter qu'aucun de ces accompagnements offerts aux lecteurs de la *Chronique musicale*, — pas plus celui de M. Balakhireff que les nôtres, — n'a rien d'obligatoire. Il y a telles de ces chansons qu'on retrouve dans les divers recueils gravés à Saint-Pétersbourg ou à Moscou, et c'est avec des accompagnements différents qu'elles y sont présentées. Donc, chacun est bien libre d'y rêver une autre mise en œuvre, à moins qu'on n'aime encore mieux s'en tenir simplement à la mélodie populaire authentique.

Si ces premiers airs russes n'ont pas déplu, nous en assortirons au premier jour un autre bouquet.

GUSTAVE BERTRAND.



DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES

DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE

EN FRANCE

I

Les arts du théâtre ont exercé de tout temps le plus puissant attrait sur les masses aussi bien que sur les esprits cultivés. Sans remonter ici à l'antiquité gréco-romaine, alors que les spectacles étaient partie intégrante des institutions de l'Etat, et pour nous restreindre aux temps modernes, nous voyons, depuis la renaissance des lettres et des arts, et notamment à partir de l'apparition du drame lyrique, une progression constante de l'engouement public pour les représentations théâtrales et pour les concerts. Ni le rigorisme théocratique, ni les entraves administratives, ni les guerres de peuple à peuple n'ont pu arrêter l'élan une fois donné ni en diminuer la force d'expansion.

Ceci étant admis, et la connaissance la plus superficielle de l'histoire de l'art suffit pour nous en convaincre, on est porté à croire que les conditions matérielles des institutions théâtrales et musicales ont dû et doivent être des plus brillantes ; et que les profits pécuniaires des artistes ont répondu et répondent encore à l'importance de la demande. Cependant et contrairement aux principes de l'économie politique, il n'en est pas ainsi. Les résultats des exploitations théâtrales ont toujours été négatifs et la condition des artistes n'a jamais cessé d'être des plus précaires. L'histoire du théâtre en France nous offre sous ce rapport une

longue suite de désastres financiers. C'est surtout dans l'exploitation des théâtres lyriques, les préférés de la société élégante, que ce phénomène est constant. L'Opéra de Paris lui-même, le *grand* Opéra, et pendant un siècle et demi l'*unique* Opéra, quoique fréquenté par les grands et favorisé par la cour, n'a pu échapper au sort commun. A partir de la mort de Lulli, le déficit s'est installé à demeure dans ce palais magique, comme l'appelle Voltaire, et malgré ses exorbitants priviléges, ce n'est qu'à force de sacrifices pécuniaires de la part de l'Etat ou de la municipalité, et quelquefois des particuliers, qu'on a pu le faire survivre à la chute périodique des nombreux directeurs qui en ont tenté l'exploitation. C'est à peine si l'on peut citer, de nos jours, la courte direction de M. Véron comme ayant donné des résultats satisfaisants, et encore ne fût-ce que grâce à la forte contribution de l'Etat dans les frais de l'entreprise.

L'Opéra italien, depuis qu'il a en France une existence propre, c'est-à-dire depuis 1801 (1), a subi à peu près le même sort. Il est vrai qu'il ne connut guère les largesses du Trésor public. Sa subvention, depuis soixante ans, ne dépassa jamais le dizième de celle de l'Opéra, et souvent lui fit-elle complètement défaut. Ici encore on ne compte que deux périodes lucratives, la direction de Robert et Severini, brusquement interrompue par l'incendie de 1838, et celle de Vatel, qui se brisa à la révolution de février 1848.

Nous ne parlons pas des autres théâtres lyriques que la liberté fit éclore à partir de 1791 et qui n'eurent qu'une existence éphémère, pour les causes que nous dirons tout à l'heure. L'Opéra-Comique seul survécut au retour du système prohibitif et se maintint jusqu'à nos jours, mais ce ne fut pas non plus sans le puissant concours de l'Etat, qui le soutient encore. Quant au troisième théâtre lyrique, fondé en 1850 par Ad. Adam, continué par divers directeurs, entre autres par M. Carvalho qui l'éleva au rang d'un véritable Opéra, ses malheurs financiers sont trop récents pour avoir besoin d'être rappelés.

Que si de Paris nous passons à la province, le tableau que nous offrent les entreprises lyriques des villes principales n'est pas plus consolant : quoique restreintes à un petit nombre de chefs-lieux, les plus peuplés, et ne jouant que pendant les mois d'hiver, presque toutes les directions de théâtres d'opéra succombèrent à la tâche, malgré les secours de l'Etat ou des caisses municipales.

On a publié à diverses reprises, et notamment à l'occasion de l'enquête

(1) Avant cette époque, les Italiens, venus en France à diverses reprises, ne jouèren qu'à l'Opéra et pour le compte de l'administration de ce théâtre.

ouverte au conseil d'Etat, en septembre 1849, le tableau des faillites directoriales; il était déjà fort considérable à cette époque : 57 faillites plus ou moins désastreuses, de 1806 à 1849, pour Paris seulement, et depuis lors le Tribunal de commerce en a prononcé bien d'autres. Si l'administration en publiait le tableau officiel, ce serait un argument puissant à l'appui de notre thèse, et encore ne constaterait-il qu'une partie du mal : il ne nous donnerait pas les cas, beaucoup plus nombreux, des directeurs qui se sont retirés ruinés sans pour cela déposer leur bilan. Une statistique complète de tous les théâtres de France, au point de vue administratif, nous prouverait par des chiffres ce qui nous est déjà démontré par les annales de chaque ville, de chaque théâtre, à savoir :

1° Que la grande majorité des entreprises théâtrales et la presque totalité des théâtres d'opéra, qui sont pourtant les plus recherchés, les plus courus, ont constamment succombé à la faillite ou à l'absorption totale des ressources des directeurs ;

2° Que ces sortes d'entreprises n'ont pu être sauvées ou continuées temporairement qu'au moyen de sacrifices pécuniaires considérables de la part de l'Etat ou des municipalités, sacrifices contraires aux principes d'une sage administration des deniers publics;

3° Que les villes les plus florissantes, Paris en tête, n'ont jamais eu la moitié, le quart, le dizième du nombre de théâtres que leur population comporte, proportionnellement à d'autres villes ;

4° Que le niveau de l'art, et notamment l'état des édifices consacrés au théâtre et à la musique, ont toujours été au dessous de ce que nous offrent d'autres pays, moins riches pourtant et moins florissants que la France.

Si de la condition des théâtres nous passions à celle des artistes, le tableau de leurs misères serait encore plus désolant. Le nombre des faillites directoriales et des clôtures forcées nous donne déjà une idée du nombre d'artistes jetés périodiquement sur le pavé. Il est de notoriété publique que, sauf les *étoiles* et les célébrités, la plupart des artistes dramatiques, lyriques et les musiciens d'orchestre ne sortent guère de la pauvreté et finissent leur carrière sans avoir pu s'assurer un abri pour leur vieillesse. On a fondé des institutions de prévoyance qui commencent à pouvoir fournir quelques secours individuels. L'esprit de fraternité qui distingue les artistes de tout genre ne manque jamais de répondre à l'appel qui lui est fait pour soulager des infortunes; jamais les comédiens ou les chanteurs, même les plus en renom, ne refusent leur concours à des œuvres de bienfaisance. Mais que peut faire la

générosité individuelle ou collective devant la masse des besoins? C'est une goutte d'eau dans un brasier. D'ailleurs, est-ce bien un sort enviable de devoir recourir aux comités de secours lorsqu'on a travaillé toute sa vie?

II

A toutes les époques de l'histoire théâtrale, cet état de choses a été constaté et, naturellement, chaque écrivain a cru pouvoir remonter aux causes et proposer le remède. Il y aurait un curieux volume de bibliographie à compiler avec tous les écrits parus depuis deux cents ans sur la *Décadence du Théâtre,* la *Réforme des Théâtres,* le *Marasme des Théâtres*, l'*Organisation des Théâtres*, et autres semblables. Remarquons en passant que le mot *décadence* a été prononcé à chaque période de l'histoire de l'art, sans que les périodes précédentes aient jamais été meilleures. Le critique juge des œuvres de son temps dans leur ensemble, et la masse des médiocrités rend son jugement sévère lorsqu'il devrait réfléchir que les générations précédentes ont eu aussi, et en plus grand nombre, des productions faibles dont le temps a fait justice, pour ne laisser subsister que les chefs-d'œuvre.

Quant aux réformes proposées pour « faire refleurir les arts et les lettres, « pour rendre au théâtre son *ancienne* splendeur, » pour « épurer le goût et relever le niveau de l'art, » pour assurer enfin les conditions matérielles du théâtre et des artistes, chaque écrivain a son système quant aux détails ; mais la presque totalité s'accorde quant au fond à réclamer l'intervention du gouvernement et des règlements plus ou moins restrictifs. Nous examinerons tout à l'heure la valeur de cette doctrine.

A notre avis, les causes du désordre économique de l'industrie théâtrale et musicale peuvent se réduire aux trois suivantes :

L'impôt spécial, exceptionnel, exorbitant, qui pèse sur les théâtres et sur les concerts sous le nom de droit des pauvres ;

Les subventions du Trésor public ou municipal, qui créent l'inégalité et suppriment la concurrence ;

Le régime administratif qui méconnaît, dans l'industrie théâtrale, le caractère de la propriété et lui en refuse les garanties.

III

Le décret de 1864, qui a proclamé pour la seconde fois en France la liberté de l'industrie théâtrale, a été, sans doute, un grand bienfait, mais

il a laissé subsister des charges et des restrictions qui dénaturent l'esprit de la loi et perpétuent les graves inconvénients qui résultaient du régime prohibitif. C'est là ce qui a donné un semblant de raison aux adversaires de la liberté industrielle. « Voyez, disaient-ils, le nombre des théâtres n'augmente guère, la masse du peuple continue à être privée de ce genre de passe-temps, qui serait un si puissant moyen d'éducation morale et intellectuelle, et avec cela les faillites et les ruines directoriales se succèdent comme sous le régime déchu. » Sans doute, répondrons-nous, et il n'en saurait être autrement avec le maintien du droit exorbitant que prélèvent les hospices sur la recette brute de chaque représentation, de chaque concert.

Il y a deux manières d'interdire une chose : la prohibition directe et l'impôt, prohibition indirecte. La proposition n'a pas besoin d'être démontrée. Pour ne citer qu'un exemple frappant, on se souvient du péage qui existait encore, il y a vingt ans, sur certains ponts de Paris; ce n'était qu'un pauvre petit sou, et il semblait que personne ne dût se refuser à le payer pour s'épargner un grand détour; cependant, les passants étaient rares, proportionnellement à la quantité de monde qui passe sur ces ponts depuis que le péage est supprimé.

Tant il est vrai qu'à tout impôt établi sur une marchandise ou sur une industrie, répond inévitablement une diminution de la consommation. Il est dans l'ordre moral et économique de la société, des lois inéluctables, comme dans l'ordre physique. Il ne s'agit que d'observer les faits constants pour se rendre compte de cette vérité que, du reste, nous ne sommes pas les premiers à formuler.

Le grand argument de l'administration de l'Assistance publique, seule et unique défenderesse de ce criant abus, est que : cet impôt est payé par les spectateurs et qu'*il est juste que ceux qui s'amusent paient pour ceux qui souffrent.*

Pour prouver cette fallacieuse proposition, l'administration rappelle que l'impôt dit des pauvres fut ajouté au prix des billets d'entrée dans les théâtres, tel qu'il existait à l'époque de la promulgation de la loi. (Frimaire, an v.) Les places à 2 francs furent portées à 2 fr. 20 c., celles de 4 francs, à 4 fr. 40, et les autres en proportion. Ainsi, d'après la logique de l'administration, il suffira à un marchand d'élever le prix de sa denrée pour s'enrichir sans limites.

Nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'absurdité de cette doctrine absolument contraire à tout principe d'économie politique. Pour que l'assertion de l'administration eût une valeur, il faudrait qu'un décret complémentaire obligeât tous les citoyens à se rendre au théâtre à tour

de rôle, afin que les salles fussent toujours pleines. Alors, seulement, il y aurait lieu de faire sur la recette la part du directeur et celle d'une institution quelconque étrangère à son théâtre. Mais ce décret n'existant pas, l'industrie théâtrale rentre dans la loi commune et en subit toutes les conséquences.

Le public ne donne d'un objet que le prix qu'il veut bien en donner. Il établit instinctivement une équation entre la valeur relative de la chose et la somme demandée (et cette valeur relative n'est autre que le prix de revient déterminé par le plus ou moins de la demande, le plus ou moins de la quantité existante). Toute chose demandée augmente de prix. Pour ne parler que du théâtre, tout artiste aimé du public, tout auteur applaudi, élève ses prétentions jusqu'aux dernières limites du possible. Telle est la loi commune.

Il s'établit donc un prix de revient de la représentation théâtrale ou du concert, proportionnel à l'attrait du spectacle et qui, par conséquent, s'écarte peu du prix payé par le public, ne laissant au profit du directeur qu'une différence représentant à peu près l'intérêt de son argent et la valeur de sa prestation personnelle. Si parfois l'écart est considérable et vaut au directeur de larges profits, l'équilibre ne tarde pas à se rétablir jusqu'à la limite que nous venons d'indiquer. Tel a été le cas, pour n'en citer qu'un, de la direction Vatel aux Italiens.

Grâce au concours de quatre ou cinq grands artistes au début de leur carrière, et d'un superbe répertoire dans toute sa nouveauté, les profits du directeur furent très importants, pendant quelques années; mais, comme il fallait s'y attendre, les artistes augmentèrent peu à peu leurs prétentions en même temps que l'attrait de la nouveauté s'émoussait, si bien que M. Vatel voyait venir le moment où l'écart entre la recette et la dépense serait insuffisant pour le compenser de ses peines; et il avait déjà résolu de se retirer, c'est lui-même qui nous l'a assuré, lorsque la révolution de février vint brusquer le dénouement.

Si donc, c'est le public qui, en limitant son concours, fixe la valeur du billet d'entrée proportionnellement à l'attrait du spectacle, il est clair qu'il n'acceptera pas une surélévation du prix à laquelle ne répondrait pas un surcroît d'attrait; en d'autres termes : que toute dépense faite en dehors des frais d'exploitation sera en pure perte pour le directeur.

Nous voyons parfois des industriels placés à la tête d'une excellente affaire déclarer tout à coup une faillite inattendue. On remonte à la cause du désastre, et l'on constate un excès de dépenses *étrangères* à l'exploitation.

Le directeur de théâtre se trouve dans le même cas. Un prélèvement du dixième de sa recette brute a lieu à chaque représentation, à chaque concert, en dehors des frais nécessités par l'entreprise. Il importe peu que la somme prélevée soit dévolue à une œuvre de bienfaisance ou à l'entretien de plaisirs coûteux. L'effet est absolument le même, quant à l'entreprise : l'équilibre est rompu, le déficit doit s'ensuivre tôt ou tard.

Nous regrettions tout à l'heure de ne pas posséder la liste complète des faillites théâtrales ou de cessations d'exercice, volontaire ou forcée, par suite de pertes pécuniaires. Un pareil tableau, complété par le relevé des sommes payées aux hospices par chaque directeur failli ou ruiné, nous montrerait, avec l'évidence des chiffres, que presque toujours le total de ces sommes égale et souvent dépasse le montant du passif du directeur ; de sorte que l'on est fondé à soutenir que sans la violente soustraction d'une partie de leur recette, ces directeurs eussent fait honneur à leurs engagements.

A défaut d'un document officiel et complet, il suffira de donner ici les chiffres des dernières faillites connues, tels qu'ils nous sont fournis par le mémoire que les directeurs des théâtres de Paris ont adressé il y a quelques mois à l'Assemblée nationale :

	Passif	Payé aux hospices
Faillite Marc Fournier....	723.724	1.556.462
« Hostein.....	1.073.257	1.326.253
« Carvalho.....	1.198.799	989.981
« Dumaine	276.989	225.936
« Harel fils.....	572.459	290.000

Tel fut aussi le bilan de la faillite d'Antenor Joly, il y a une trentaine d'années, au théâtre de la Renaissance (salle Ventadour), où, en regard du passif (400,000 fr. en chiffres ronds), figurait pareille somme prélevée pour les hospices. Autant on en pourrait dire de la déconfiture de notre cher et regretté Alexandre Dumas, au Théâtre Historique, et en général de toutes les directions que des circonstances exceptionnelles ou les largesses de l'État ne sauvèrent pas de la ruine.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'exploitation des grands théâtres ; non moins lamentable est le sort des concerts. Si la loi qui fixe « au quart de la recette brute la part des pauvres pour les bals, concerts et spectacles de curiosité » était exécutée dans toute sa rigueur, il ne se donnerait pas en France un seul concert public. L'Administration des hospices l'a si bien senti, qu'elle a renoncé d'elle-même, dans son propre

intérêt, à un privilége inapplicable et s'est contenté d'exiger le paiement préalable d'une somme débattue de gré à gré et dont le chiffre est basé sur le succès probable du bénéficiaire. Cela s'appelle un *abonnement*. Mais cette apparente concession est encore une charge bien lourde pour un artiste qui, la plupart du temps, n'arrive pas à couvrir ses frais.

Un musicien, aimé du public et fort expert en son art, a eu la noble pensée de faire connaître à la masse du peuple les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale. Nous voulons parler des *concerts populaires* de M. Pasdeloup. Au point de vue artistique, le succès a couronné ses efforts. La vaste enceinte du Cirque d'hiver suffit à peine à l'affluence des amateurs fournis par toutes les classes de la société et venus de tous les points de Paris, et depuis treize ans le succès se maintient au même niveau que les premiers jours. Mais les bénéfices pécuniaires sont loin de répondre à l'empressement du public, au zèle et à la persévérance du directeur. D'une part, M. Pasdeloup, dans une louable pensée de vulgarisation, a dû établir des prix à la portée de toutes les bourses; d'autre part, les honoraires de cent musiciens et le prix exorbitant qu'exigent les propriétaires de la salle absorbent les neuf dixièmes de la recette. Il resterait une légère différence pouvant fournir une rémunération à peine équitable pour le directeur, si l'Administration des hospices n'étendait sa main légalement rapace sur la dernière obole du courageux musicien (1).

Tel est à peu près le sort de tous les artistes de talent et d'initiative qui aspirent à propager le goût des grandes œuvres musicales. Il n'y a de salut que pour les entreprises de bas étage qui évitent les frais et se rejettent sur les chansons vulgaires et sur les flonflons d'estaminet.

J. DE FILIPPI.

(La suite prochainement.)

(1) 400 fr. par concert. Nous citons de mémoire.

TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE

LA VEUVE & LA SŒUR DE MOZART

OUT, ou à peu près tout, a été dit sur Wolfgang Amédée Mozart ; sur ce génie le plus varié, le plus fécond, le plus complet ; sur ce compositeur le plus extraordinaire qu'ait jamais possédé l'art divin des sons.

Aussi grand dans la symphonie que dans la musique de chambre ; aussi admirable dans l'opéra que dans l'*oratorio* et dans la musique sacrée ; aussi gracieux dans le genre léger que profond dans le genre tragique, il a tout abordé et tout traité d'une façon supérieure. Il n'est donc pas surprenant qu'un astre aussi radieux ait éveillé la curiosité universelle et qu'il ait eu de nombreux biographes ; il n'est pas étonnant que l'on ait voulu connaître, dans tous ses détails, la vie si courte et si bien remplie de ce maître incomparable. Toute sa carrière est à jour désormais, grâce aux consciencieuses recherches de M. le conseiller de Nissen (1), aux études sérieuses de M. Oulibicheff (2), au livre remarquable de M. Otto Jahn (3), grâce surtout à la sollicitude incessante et

(1) *Biographie W. A. Mozart's. Nach originalbriefen, sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen beilagen, stein drücken, musikblaettern und einem fac-simile.* — Leipsig, 1828 ; in-8° de 700 pages.

(2) Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'Histoire générale de la musique, et des principales œuvres de Mozart. — Moscou, 1844 ; 3 vol. gr. in-8°.

(3) *W. A. Mozart.* — Leipsig, Breitkopf et Haertel, 1826-1859 ; 4 gros vol. in-8°.

infatigable, à la touchante vénération qu'eut toujours pour sa mémoire sa noble veuve. Si, bien longtemps après la mort de son illustre époux, elle consentit à devenir la femme du conseiller de Nissen, ce fut d'abord pour assurer à ses enfants une position moins précaire que celle dans laquelle leur père les avait laissés, malgré ses efforts et malgré ses innombrables chefs-d'œuvre qui lui coutèrent la vie; ensuite, parce que ce second mari, admirateur passionné de Mozart, après avoir passé de longues années à collectionner les documents nécessaires à la biographie du grand compositeur, but qu'elle poursuivait elle-même, pouvait l'aider efficacement à élever le monument littéraire qu'elle voulait consacrer à la mémoire du célèbre défunt, dont elle se considérait toujours comme la veuve.

Malheureusement, le conseiller mourut avant la publication de cet ouvrage, et ce fut Mme Mozart qui eut seule la charge de terminer cette longue et coûteuse opération.

Cependant, si on possède sur le maestro tous les renseignements désirables, il n'en est pas de même pour sa sœur, qui partagea d'abord ses premiers succès, ni pour sa veuve, lesquelles lui survécurent pendant de si longues années et dont l'existence a été presque complétement ignorée. Le silence gardé sur ces deux femmes, qui ont joué l'une et l'autre un rôle important dans la vie du compositeur, m'a toujours causé un étonnement inexplicable : car, tout ce qui a touché de près à un si grand homme, les personnes qui ont été l'objet de ses affections les plus chères, ne peuvent être sans intérêt pour la postérité, et les rayons de sa gloire ont dû nécessairement rejaillir sur celles qui portèrent le même nom que lui.

Il m'a semblé que, si peu d'informations que l'on puisse recueillir sur la veuve et sur la sœur de Mozart, il ne fallait ni les négliger ni les laisser tomber dans l'oubli, et je me suis efforcé, autant que je l'ai pu, de trouver des matériaux capables de nous éclairer à cet égard. Mais la chose était beaucoup plus difficile que je ne me le figurais, et je croyais qu'il me faudrait renoncer à mon projet, lorsqu'un de mes amis entra dernièrement chez moi, portant une liasse de papiers à moitié rongés par les souris, tout gris de poussière et paraissant avoir moisi longtemps sur les planches d'une bibliothèque.

— Qu'avez-vous donc là ? lui demandai-je.

— Je n'en sais, ma foi, rien, me répondit-il. Je viens d'une vente de bouquins où ce rouleau de vieux papiers, que je crois anglais, a été proposé à un prix minime. J'ai surenchéri de quelques centimes, je ne sais en vérité pas pourquoi ; toujours est-il qu'il m'a été adjugé et que le voi-

là. Mais, j'y pense : puisque vous connaissez l'anglais, examinez-le, et s'il ne vaut pas la peine d'être lu, s'il n'y a aucun parti à en tirer, jetez-le au feu, car je ne saurais qu'en faire.

Je portai machinalement les yeux sur ce manuscrit auquel manquaient un grand nombre de pages du commencement et de la fin, et je vis qu'il y était question de musique. J'acceptai, à tout hasard, la proposition de mon ami et je n'eus pas lieu de m'en repentir : ma bonne étoile avait voulu que ce grimoire fût le journal de voyage d'un musicien en tournée artistique. A ces notes étaient mêlés un plan d'ouvrage sur l'esthétique musicale, l'esquisse d'un traité sur le chant choral, des fragments de solfége, etc., etc. ; il me fallut d'abord procéder par voie d'élimination pour retrouver les seules pages qui pouvaient m'intéresser. Le tout était dans le plus grand désordre, et les chapitres me paraissaient horriblement mal reliés entre eux; des faits annotés au jour le jour et des observations consignées au fur et à mesure qu'elles venaient à l'imagination du voyageur, voilà ce qui me frappa tout d'abord. Mais, après avoir pris une idée de l'ensemble, après avoir lu attentivement le tout, après avoir coordonné du mieux possible ces souvenirs jetés au courant de la plume, j'ai fini par y découvrir un esprit de suite réel, des remarques et des réflexions fort sensées, scientifiques mêmes, se rattachant aux faits relatés quotidiennement dans le journal et, entre autres choses curieuses, une relation anecdotique sur la veuve et sur la sœur de Mozart, ce que je désespérais de jamais découvrir. Bien que n'ajoutant rien de nouveau à ce que l'on sait sur la vie du merveilleux artiste dont ces deux femmes portèrent le nom, les souvenirs du voyageur anonyme m'ont paru bons à recueillir et à être offerts à la légitime curiosité du lecteur, car ils ont un cachet évident de sincérité et de vérité. Je les donne tels que je les ai trouvés et, quoique m'exprimant à la première personne, j'espère que l'on voudra bien se souvenir que ce n'est pas moi qui parle, mais le musicien dont je me suis fait l'interprète.

Maintenant quel était cet artiste? comment s'appelait-il? Je l'ignore, et toutes mes recherches à cet égard ont été vaines. Les papiers remis entre mes mains sont manuscrits et incomplets ; l'écriture en est quelquefois indéchiffrable, car le temps, la poussière et l'eau n'ont pas manqué de faire sur eux leur œuvre de destruction ; bien des pages manquent, bien des chapitres sont brusquement interrompus sans qu'il soit possible de rien deviner sur la personne du touriste. Mais ce qui me paraît hors de doute, c'est que l'auteur de ce journal (un Anglais, très probablement) n'était pas un musicien ordinaire; ses observations pratiques n'ont rien

de vulgaire ; il a dû, sans contredit, faire de son art l'étude la plus approfondie et la plus sévère; cet art doit avoir été le principal but de sa vie ; il a été lié avec les plus grands musiciens qui vivaient il y a un demi-siècle, et ses réflexions dénotent le penseur et le philosophe.

Je considère donc cette quasi-découverte comme une bonne fortune dont je me ferais un reproche de priver ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique, et je compte bien leur donner successivement d'autres fragments de ce journal, tout aussi dignes d'attention que ceux qui vont suivre. Ceci dit, je laisse la parole à notre artiste voyageur qui devait se trouver dans la capitale de la Bavière dans le courant de l'année 1827, car la première page actuelle du manuscrit tronqué porte pour toute date : — *Munich.* — 1827. —

MUNICH. 1827.

J'étais plongé dans mes méditations, lorsque je crus m'apercevoir que plusieurs personnes qui, comme moi, assistaient à la messe en musique dans la chapelle royale, soit par un motif de dévotion, soit par le désir de mieux comprendre l'esprit de la composition qui était, je crois, d'Eibler, ne prêtaient plus qu'une attention distraite au service. Mais telles n'étaient pas les causes de l'agitation qui me surprenait. Poissl (1), revêtu de son brillant uniforme écarlate, aussi éblouissant qu'un cardinal ou qu'un oiseau de paradis, semblait plutôt tout yeux que tout oreilles, car il ne se servait des premiers que pour surveiller attentivement les mouvements d'une dame agenouillée près de lui; la troupe des choristes, occupée du même objet, ne se livrait plus que nonchalamment à la tâche qui lui était confiée; mesdames Sigl (2) et Schechner (3), ainsi que M. Pellegrini (4), chuchotaient entre eux ; bref, cette dame paraissait exci-

(1) Poissl (*Jean-Népomucène, baron de*), né à Hauskeuzell (Bavière), le 15 février 1783, chambellan du roi de Bavière et intendant de la musique de la cour, a été un musicien distingué et a écrit des opéras qui ont eu du succès.

(1) Sigl-Vespermann (*Catherine*), célèbre cantatrice allemande, élève de Winter, née à Munich en 1802, a chanté avec succès au Théâtre-Italien de Paris en 1831, notamment dans *Tancrède* et dans *Don Juan*, où elle tenait le rôle de *Dona Anna*. — Devenue cantatrice de la cour de Bavière, elle a quitté le théâtre en 1837.

(2) Schechner-Waagen (*Nanette*), excellente actrice et cantatrice allemande, née à Munich en 1806, fut élève de Ronconi. Après avoir parcouru l'Allemagne et obtenu de grands succès dans *Fidelio*, la *Vestale*, *Iphigénie en Tauride*, etc., elle revint à Munich occuper le premier emploi au théâtre de la cour et à la chapelle royale. Mais une maladie nerveuse l'obligea à se retirer en 1835.

(3) Pellegrini (*Julio*), chanteur de la cour du roi de Bavière et du théâtre royal, né à Milan le 1er janvier 1806, est mort à Munich le 12 juillet 1858. Pellegrini a été une des meilleures basses de son temps.

ter l'attention générale, quoique ni sa personne, ni sa toilette ne fussent dignes de la curiosité du sexe masculin ou de la jalousie du sexe féminin, qui formait la majorité de la congrégation des fidèles réunis dans l'église. Elle avait depuis longtemps dépassé « l'âge incertain ; » son costume était des plus convenables, mais sans la moindre prétention. Quand elle se leva, je crus m'apercevoir qu'elle boitait légèrement. Pourquoi donc était-elle ainsi le but de tous les regards ? Pourquoi l'observait-on avec tant d'attention ? Ce mystère ne tarda pas à m'être dévoilé. Après le service, Aiblinger (1) m'ayant fait signe d'approcher, je quittai ma place pour le rejoindre, et, s'avançant vers cette dame, il me présenta: c'était — *la veuve de Mozart* ! (2).

Ainsi, pensai-je, voilà la femme qui la première a inspiré le plus grand des artistes ! le plus sublime, le plus puissant génie musical de nos jours ! C'est elle qui a instillé dans cet esprit céleste, ces beautés qui, même aujourd'hui après cinquante ans (1827), pénètrent nos âmes de ravissements infinis ! C'est elle qui a été l'incarnation visible de cet idéal qui n'appartient pas à notre monde grossier et qui a été conçu par son génie dans ses glorieuses gestations ! Hélas, le temps est le mortel ennemi de l'homme ; l'empreinte de ses pas est marquée par des ruines, et peu à peu il nous prive de tout ce qui nous est cher. Le vent d'automne, en se succédant d'année en année, pâlit nos lèvres, blanchit nos cheveux et laisse sur notre front la trace ineffaçable de son fatal passage. Ainsi, cette Fornarina que notre imagination aime à revêtir de toutes les grâces et à douer de tous les charmes, il la découvre à nos yeux dessillés et la ravissante création de notre fantaisie n'est plus qu'un monument funéraire qui nous parle, non de ce qui est, mais de ce qui a été et qui n'est plus ! Cependant, quoique le temps impitoyable ait lourdement pesé sur madame Mozart, et que son extérieur nous révèle les années qu'elle a déjà parcourues, il n'a pas été en son pouvoir de nuire à son esprit ou de dessécher son cœur ; elle semblait encore avoir toute la viva-

(1) Aiblinger *(Joseph-Gaspard)*, né à Wasserbourg (Haute-Bavière) en 1780, second maître de chapelle du roi de Bavière et compositeur distingué, a été surtout remarquable dans la musique religieuse.

(2) Weber *(Constance)*, virtuose sur le piano, née en 1757, épousa, le 4 août 1782, *W. A. Mozart*, dont elle eut deux fils : 1° *Charles*, né à Vienne en 1784, mort à Monza en 1861, fonctionnaire du gouvernement autrichien ; et 2° *Wolfgang Amédée*, né à Vienne en 1791, pianiste distingué, mort à Carlsbad en 1844. Bien des années après la mort de Mozart, sa veuve épousa en secondes noces M. *de Nissen (Georges-Nicolas)*, conseiller du roi de Danemark, né en 1765 (de huit ans plus jeune qu'elle), qui mourut le 24 mars 1826. Madame Mozart est décédée à Saltzbourg le 6 mars 1842, âgée de 85 ans.

cité, toute l'énergie de la jeunesse. La mémoire de Mozart était pour elle comme le souvenir d'un beau rêve, d'un rêve enchanteur, d'un rêve que le temps a idéalisé, si quelque chose peut être plus idéal qu'un rêve, et ce souvenir était profondément enchâssé dans son cœur.

Madame Mozart se trouvait à Munich pour y commander les gravures et portraits nécessaires à la biographie du compositeur qu'elle allait publier ; il lui avait fallu prendre en mains la direction de cette affaire dont s'était chargé jusque-là M. le conseiller de Nissen, son second mari, qu'elle avait perdu l'année dernière (1826). Elle connaissait peu la ville, car elle résidait ordinairement à Salzbourg. Je m'offris de l'accompagner et de faire pour elle toutes les démarches qui pourraient la fatiguer; elle accepta ma proposition avec reconnaissance et moi je fus heureux de pouvoir causer avec elle du grand homme qui est, depuis mon enfance, l'objet de mon admiration constante.

Le Mozart qu'elle a connu, avec lequel elle a vécu, a été tout autre que celui que nous nous représentons ; la postérité en a fait un homme bien différent du Mozart qui fut son mari. Elle ne vit que le compositeur besoigneux, de grand talent assurément, mais manquant de ce qui était nécessaire pour assurer son existence; elle avait devant les yeux un simple maître de musique enseignant l'art à ses élèves, non pas à un louis la leçon, comme les professeurs en vogue aujourd'hui, mais à 20 *kreuzers* (1 f. 25) à peine. A son retour à la maison, fatigué, harassé par ces leçons dont le produit ne suffisait pas pour acheter le pain de la famille, il était heureux de s'asseoir devant sa petite table et de composer; mais pour pouvoir se livrer à cette occupation qui était le charme de sa vie, il avait besoin de la tranquillité que ses créanciers lui refusaient; et pour échapper à leurs importunités, il était obligé de se cacher dans les coins les plus reculés de son appartement, ou de se réfugier dans un petit berceau de charmille, au fond de son jardin. C'est elle qui recevait les visiteurs fâcheux, tout en vaquant aux soins du ménage; c'est elle qui, par ses paroles persuasives, les amenait à patienter en leur promettant l'argent que son mari réaliserait par la vente de tel ou tel ouvrage auquel il travaillait. — Et il en fut toujours de même, de jour en jour, de mois en mois, d'année en année. Ni le succès des quatuors, des symphonies et des messes; ni les 200 représentations à Vienne de la *Flûte enchantée*; ni les 300 du *Don Juan* à Prague, ne procurèrent aucun allégement à l'existence précaire que menait la femme du maître de Salzbourg. Les plus grands succès, un nom et une renommée au delà de tout ce que l'ambition, dans ses rêves les plus capricieux, pouvait concevoir, n'eurent pas le pouvoir d'adoucir ses soucis ou de la sou-

lager de son fardeau. Qu'étaient pour elle les triomphes du grand maître ? Elle ne vit que les douleurs de l'homme; elle n'entendit que les soupirs étouffés qui, en s'échappant de sa poitrine épuisée, révélaient trop clairement les terribles ravages opérés sur sa constitution par son ardente imagination, par la pression des besoins et des nécessités qui, l'éloignant du monde sans bornes de sa fantaisie, le forçaient d'envisager sans cesse les brutales réalités qui l'entouraient. « Hélas, disait-il à « sa femme, pourquoi la Providence ne m'a-t-elle pas donné la fortune « pour me laisser libre de choisir l'occupation qui me plaît ? Je sens au « fond de mon âme tout ce que j'aurais pu faire si j'avais apporté à mon « art un esprit en repos ! » Mais la réalisation de ce désir eût été un trop grand bonheur pour un homme comme lui ; son lot était de boire le calice jusqu'à la lie, de consumer ses forces dans des luttes incessantes et vaines contre le monde et l'adversité. L'issue n'en pouvait être douteuse : il mourut et mourut jeune; et les derniers accents du Cygne expirant furent ceux de son *Requiem*.

ERNEST DAVID.

(La suite prochainement.)

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS CABINETS

Deuxième article (1)

CHAPITRE II.

PREMIÈRE ANNÉE.

17 janvier — 18 mars 1747.

Ce fut Molière qui eut l'honneur d'inaugurer le théâtre des petits cabinets. Le mardi 17 janvier 1747, on y représenta *Tartufe*, que l'on avait répété à Choisy dans un voyage organisé exprès pour pouvoir s'exercer à loisir. Le duc de Luynes a laissé un récit détaillé de cette première représentation.

Les actrices étaient : Madame de Pompadour, madame de Sassenage, madame la duchesse de Brancas et madame de Pons. Les acteurs : M. de Nivernois, M. d'Ayen, M. de Meuse, M. de la Vallière, M. de Croissy, qui joua même fort bien ; je crois que j'en oublie quelques-uns. Il y avait fort peu de spectateurs : le roi, madame d'Estrades, madame de Roure et M. le maréchal de Saxe, et je crois M. de Tournehem, M. de Vandières, Champcenetz et son fils, quelques autres domestiques du roi ; en tout il n'y avait que quatorze personnes, il n'y avait point de musiciens de profession à l'orchestre, mais seulement M. de Chaulnes, M. de Sourches, avec quelques-uns de leurs domestiques qui sont musiciens, et outre cela M. de Dampierre, gentilhomme

(1) Voir le numéro du 1er septembre.

des Plaisirs. M. le maréchal de Noailles avait demandé avec instance à assister au petit spectacle; il a été refusé; M. le prince de Conti a été aussi refusé; M. le comte de Noailles a extrêmement sollicité la même grâce sans l'obtenir, et comme il avait envie d'aller à Paris, il dit au roi qu'après un aussi grand dégoût il fallait bien qu'il prît le parti d'aller à Paris chercher à calmer sa douleur. Le roi lui répondit en badinant qu'il ferait fort bien. Il dit ensuite à M. le Dauphin : « Le comte de Noailles va à Paris se consoler entre les bras de sa femme d'un dégoût qu'il a eu à la cour. » M. le Dauphin voulut savoir ce que c'était que ce dégoût; le roi lui dit : « C'est un secret. » Le théâtre, comme je l'ai déjà marqué, est dressé dans la petite galerie; ce ne sont point les Menus qui se sont mêlés de cet ouvrage, ce sont les Bâtiments. M. de Gesvres, quoiqu'en année, est censé l'ignorer et n'a pas eu permission d'assister au spectacle (1).

Madame du Hausset rapporte dans ses *Mémoires* un trait qui montre quel prix les courtisans attachaient au moindre rôle, et comment ils témoignaient leur reconnaissance à qui pouvait leur en faire obtenir un, même le plus insignifiant.

Dans le temps qu'on jouait la comédie aux petits appartements, j'obtins, par un singulier moyen, une lieutenance de roi pour un de mes parents; et cela prouve bien le prix que mettent les plus grands aux plus petits accès à la Cour. Madame n'aimait rien demander à M. d'Argenson; et pressée par ma famille qui ne pouvait concevoir qu'il me fût difficile, dans la position où j'étais, d'obtenir pour un bon militaire un petit commandement, je pris le parti d'aller trouver M. le comte d'Argenson. Je lui exposai ma demande, et lui remis un mémoire. Il me reçut froidement, et me dit des choses vagues. Je sortis, et M. le marquis de V***, qui était dans son cabinet et qui avait entendu ma demande, me suivit : « Vous désirez, me dit-il, un commandement; il y en a un de vacant qui m'est promis pour un de mes protégés; mais si vous voulez faire un échange de grâce et m'en faire obtenir une, je vous le céderai. Je voudrais être *exempt de police*; et vous êtes à portée de me procurer cette place. » Je lui dis que je ne concevais pas la plaisanterie qu'il faisait. « Voici ce que c'est, dit-il, on va jouer *Tartufe* dans les cabinets, il y a un rôle d'exempt qui consiste en très peu de vers. Obtenez de madame la marquise de me faire donner ce rôle, et le commandement est à vous. » Je ne promis rien, mais je racontai l'histoire à Madame qui me promit de s'en charger. La chose fut faite; j'obtins mon commandement, et M. de V**** remercia Madame comme si elle l'eût fait faire duc.

(1) Nous aurons à citer souvent les Mémoires du duc de Luynes, ceux du marquis d'Argenson et la notice de Laujon sur le théâtre des petits cabinets. Pour éviter la répétition de notes monotones, nous n'indiquerons la date ou la page du volume que lorsque le jour de la représentation ne correspondra pas avec la date des Mémoires cités.

Ce jeune seigneur si désireux de monter sur les planches à côté de la marquise, n'était autre que le marquis de Voyer, fils du comte d'Argenson, le ministre de la guerre, et neveu du marquis d'Argenson, qui venait de donner sa démission de secrétaire d'État aux Affaires étrangères, et qui marquait un profond dédain pour les récréations dramatiques de de Versailles. A coup sûr, le jeune marquis dut se passer, en cette circonstance, de l'approbation de son oncle.

Le mardi 24 du même mois, on joua deux pièces : *le Préjugé à la mode* (1), de La Chaussée, et *l'Esprit de contradiction* (2), de Dufresny. Madame de Pompadour, M. de Nivernois, M. de Duras et M. de Croissy jouèrent au mieux, mais madame de Brancas, madame de Pons et M. de Gontaut parurent fort médiocres. Un nouvel élu fut admis ce soir-là au nombre des spectateurs, c'était M. de Grimberghen que la marquise aimait beaucoup. Après le souper qui suivit le spectacle, il y eut un petit bal où le roi dansa plusieurs contredanses, et madame de Pompadour un menuet avec M. de Clermont-d'Amboise.

Le lundi 27 février, le Dauphin et la Dauphine assistèrent pour la première fois à une de ces représentations : on donnait la comédie de Dancourt, *les Trois Cousines*, jouée à la Comédie-Française le 17 octobre 1700.

Le bailli.....	*M. de La Vallière.*
De Lorme, père de Colette.....	*M. le duc de Villeroi.*
Blaise.....	*M. le duc de Duras.*
M. de Lépine.....	*M. de Luxembourg.*
M. Giflot.....	
Colette..... (*Mlle Desmares*).....	*Madame de Pompadour.*
La meunière.....	*Madame de Brancas, douairière.*
Marotte } ses filles. ..... (*Mlle Dancourt l'aînée*)..	*Madame de Livry.*
Louison } ..... (*Mlle Dancourt la cadette*).	*Madame de Pons.*
Mathurine.....	

Madame de Pompadour fut ravissante dans le rôle de Colette et fort bien secondée par les trois rôles d'hommes principaux; madame de Brancas parut jouer correctement, mais avec un peu de froideur. On repré-

(1-2) Ouvrages joués à la Comédie-Française le 3 février 1735 et le 29 août 1700. Pour toute pièce jouée sur un théâtre public avant ou après son apparition sur le théâtre de la marquise, nous donnerons la date de cette représentation publique et — autant que possible — la distribution des rôles. Nous indiquerons les acteurs de profession entre parenthèses ou en notes, selon que la représentation publique aura précédé ou suivi celle du théâtre des petits cabinets.

senta après un petit opéra en un acte, de Fuselier pour les paroles, et de Bourgeois pour la musique; peut-être bien était-ce le ballet des *Amours déguisés*, dont la marquise avait un exemplaire dans sa riche collection de musique (1). Les jolies voix du duc d'Ayen, de la marquise et de madame de Brancas, ne purent pas le préserver d'un insuccès, non plus que les danses de MM. de Courtenvaux, de Luxembourg, de Villeroi et de Clermont-d'Amboise qui les avait imaginées.

Les divertissements reprirent quinze jours plus tard. Le lundi 13 mars, on rejoua les *Trois cousines*, de Dancourt, avec deux acteurs nouveaux, le duc de Chartres et M. d'Argenson le fils. Ceux qui parurent les meilleurs furent toujours le duc de Villeroi dans les paysans, le duc de Duras et madame de Pompadour. Puis vint la première représentation d'un opéra en un acte de la Bruère et Mondonville, *Erigone* (2).

Erigone	*Madame la marquise de Pompadour.*
Bacchus	*M. le duc d'Ayen.*
Antonoé	*Madame la duchesse de Brancas.*
Un suivant de Bacchus	*M. le marquis de La Salle.*

Danse : *M. le marquis de Courtenvaux et M. le marquis de Langeron*, (Sylvains), et le corps de ballet.

Ce petit opéra parut extrêmement joli et obtint un tel succès que le roi le fit rejouer le samedi 18, devant la reine, qu'il avait priée de vouloir bien assister au spectacle des petits cabinets, en lui demandant de n'amener avec elle que madame de Luynes et M. de la Mothe. On donna une deuxième représentation d'*Erigone*, précédée d'une reprise du *Préjugé à la mode*, ainsi distribué :

Dorval	*Le duc de Duras.*
Damon	*Le comte de Maillebois.*
Argant	*M. de Croissy.*
Clitandre	*M. d'Argenson le fils.*
Damis	*M. de Coigny le fils.*
Henri	*Le marquis de Gontaut.*
Constance	*Madame de Pompadour.*
Sophie	*Madame de Pons.*
Florine	*Madame de Livry.*

(1) L'opéra-ballet des *Amours déguisés*, avait été joué à l'Opéra le 22 août 1713. Le prologue et les deux premiers actes ne comptaient que deux chanteuses et un chanteur. C'était juste ce qu'il fallait alors pour le théâtre de la marquise; il est donc assez probable que c'est l'un de ces trois fragments qu'on exécuta ce soir-là à Versailles.

(2) Cet opéra forma plus tard le second acte de l'opéra des *Fêtes de Paphos*, de Collé, La Bruère et Voisenon, musique de Mondonville, joué à l'Opéra le 9 mai 1758.

Le duc de Duras et madame de Pompadour montrèrent un réel talent dans leurs rôles si difficiles, MM. de Maillebois et de Croissy furent également fort applaudis, et le méritèrent, bien que le dernier jouât d'une manière un peu trop forcée. Madame de Livry s'en tira fort bien..... pour elle.

Après la comédie, on joua le petit opéra de Mondonville, écrit le duc de Luynes. Il n'y a, comme je l'ai dit, que trois acteurs. Madame de Pompadour chanta tout au mieux; elle n'a pas un grand corps de voix, mais un son fort agréable, de l'étendue même dans la voix; elle sait bien la musique, et chante avec beaucoup de goût; elle fait Erigone. Madame de Brancas, qui fait Antonoé, joue assez bien; elle a une grande voix, mais elle ne chante pas avec la même grâce que madame de Pompadour, et en tout sa voix n'est pas flexible. M. d'Ayen faisait Bacchus; sa voix est son ouvrage : il s'est formé une basse-taille assez étendue, mais déparée, parce qu'il parle gras et que ses cadences ne sont pas agréables; outre cela, quelquefois sa voix baisse un peu en chantant; d'ailleurs, il chante avec goût et en musicien. Les danses, qui sont faites par Deshayes, de la Comédie italienne, sont fort jolies; il n'y a de femme qui danse que madame de Pompadour. Les hommes sont M. le duc de Chartres, M. le duc de Villeroy, M. de Luxembourg, M. de Coigny le fils, M. de Guerchy, Champcenetz le fils, M. de Clermont-d'Amboise, le frère, et M. de Courtenvaux; ces deux derniers pour les danses hautes et les entrées. M. de Courtenvaux, qui est grand musicien, danse avec une légèreté, une justesse et une précision admirables. Madame la Dauphine, qui étoit enrhumée, ne put pas venir à ce petit spectacle; ainsi il n'y avoit que le Roi, la Reine, M. le Dauphin et Mesdames, mais sans aucune représentation; le Roi et la Reine, sur des chaises à dos; M. le Dauphin et Mesdames sur des pliants. Il n'y avait ni officier des gardes, ni capitaine des gardes derrière. M. le maréchal de Noailles y étoit comme amateur; M. le comte de Noailles, M. le maréchal de Saxe, M. de Grimberghen et moi, M et madame de Bachi; d'ailleurs madame de Luynes, M. de la Mothe, madame la maréchale de Duras, M. d'Aumont.

Cette belle soirée termina la première saison théâtrale des petits cabinets. Les nobles acteurs avaient récolté de nombreux bravos; ceux qui les avaient secondés en furent richement récompensés, à ce que rapporte le marquis d'Argenson dans ses *Mémoires*, à la date du 17 avril : « On a donné deux mille livres à chacun des auteurs pour les paroles et pour la musique d'un mauvais ballet qui s'est donné à la louange de madame de Pompadour; on a donné deux mille écus à Deshayes, acteur italien qui fait les ballets des petites comédies du roi à Versailles. On crie de tout cela, et avouons que les dépenses ne sont guère en proportion avec les conjonctures du temps présent. »

La marquise avait été, à tous égards, l'héroïne de ces divertissements. Elle était apparue au roi sous le double aspect d'une comédienne exquise et d'une habile cantatrice ; tant de grâces réveillèrent l'amour un peu assoupi du monarque. Madame de Pompadour avait atteint son but et raffermi son pouvoir.

CHAPITRE III.

DEUXIÈME ANNÉE.

20 *décembre* 1747. — 30 *mars* 1748.

Les spectacles ne recommencèrent qu'à l'hiver. Ce relâche fut employé à faire dans la salle quelques améliorations : on agrandit l'espace réservé pour le roi et les spectateurs, on plaça l'orchestre entre ceux-ci et la scène (disposition normale qui nuisit beaucoup aux acteurs et actrices qui avaient la voix faible), on construisit encore derrière le théâtre un retranchement dans lequel deux dames pouvaient s'habiller, et plus loin, sur le palier de l'escalier de marbre, un autre cabinet volant assez grand, avec des poêles, pour que les hommes pussent s'habiller sans se refroidir. Enfin on attribua aux acteurs moins considérables le cabinet dit des médailles. On modifia aussi la composition de l'orchestre : il fut augmenté de deux violons, d'un basson, d'une flûte, d'un hautbois et d'un violoncelle joué par l'ancien maître à chanter de la marquise, le célèbre Jélyotte.

La réouverture du théâtre eut lieu le mercredi 20 décembre : le spectacle commença à cinq heures et demie, le roi étant revenu exprès de bonne heure de la chasse. Au moment où la toile se levait, MM. de Nivernois et de La Vallière représentèrent le prologue suivant auquel le roi ne s'attendait en aucune façon.

M. DE NIVERNOIS, à l'orchestre qui joue.

Un moment, s'il vous plaît. (Appelant.) *Monsieur le directeur!*
(A l'orchestre qui continue.)
Messieurs, arrêtez donc! (Appelant.) *Monsieur de La Vallière!*

M. DE LA VALLIÈRE, derrière le théâtre.

Eh bien?

M. DE NIVERNOIS.

Hé! venez donc.

M. DE LA VALLIÈRE.

Que voulez-vous, monsieur?

M. DE NIVERNOIS.

Ce que je veux ? Question singulière.

M. DE LA VALLIÈRE.

Mais expliquez-vous donc !

M. DE NIVERNOIS.

Je ne vous conçois pas;
Pour un grand directeur, la faute est bien grossière !

M. DE LA VALLIÈRE.

Quelle faute ?

M. DE NIVERNOIS.

Je veux vous le dire tout bas.

M. DE LA VALLIÈRE.

Parlez, monsieur, criez, je meurs d'impatience.

M. DE NIVERNOIS.

Seigneur, qu'est devenu' votre auguste prudence ?

M. DE LA VALLIÈRE.

Quoi donc ?

M. DE NIVERNOIS.

Hé ! que vous sert ce maintien effaré ?
Vous oubliez...

M. DE LA VALLIÈRE.

Quoi donc ?

M. DE NIVERNOIS.

Soyez désespéré.

M. DE LA VALLIÈRE.

Pourquoi ?

M. DE NIVERNOIS.

Vous oubliez.... distraction funeste !

M. DE LA VALLIÈRE

J'oublie... Eh bien ! j'oublie....

M. DE NIVERNOIS.

Un devoir manifeste.

M. DE LA VALLIÈRE.

Moi ?

(Successivement, tous les acteurs viennent être spectateurs de cette scène entre M. le duc de La Vallière et M. le duc de Nivernois.)

M. DE NIVERNOIS.

Rouvrant un théâtre, on doit premièrement
Signaler ce grand jour par un beau compliment,
Toujours le directeur, chargé de la harangue...
Pensez, imaginez, déployez votre langue.

M. DE LA VALLIÈRE.

Que dirois-je, Seigneur ! mon tort est avéré.

M. DE NIVERNOIS.

Commencez donc !

M. DE LA VALLIÈRE.

Eh quoi ! sans être préparé?

M. DE NIVERNOIS.

N'importe, il faut du moins signaler votre zèle.

M. DE LA VALLIÈRE, après un silence et de grandes révérences à l'assemblée.

Essayons, car....

M. DE NIVERNOIS.

Fort bien !

M. DE LA VALLIÈRE.

Ma frayeur est mortelle.

M. DE NIVERNOIS.

La troupe attend de vous un discours enchanteur.

M. DE LA VALLIÈRE, s'adressant au Roi.

Le désir de briller n'a rien qui nous inspire;
Ici, nous pouvons tous le dire,
Le zèle et les talents sont l'ouvrage du cœur.

(M. de La Vallière et le reste de la troupe font la révérence, et le prologue finit.)

Ce compliment de Moncrif une fois débité, le spectacle commença. Le programme annonçait une comédie, *le Mariage fait et rompu*, de Dufresny, joué au Théâtre-Français le 14 février 1721, et une pastorale, *Ismène*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur.

Le Président.....	(*Dangeville*).....	*Le comte de Maillebois.*
La Présidente.....	(*Mlle Champvallon*).....	*La duchesse de Brancas.*
La Tante.....	(*Mlle Gautier*)....	*La marquise de Sassenage.*
La Veuve.....	(*Mlle Jouvenot*).....	*La comtesse de Pons.*
Valère.....	(*Dufresne*).....	*Le marquis de Voyer.*
Glacignac.....	(*Poisson fils*).....	*Le duc de Nivernois.*
Le faux Damis....	(*Quinault l'aîné*).....	*Le duc de Duras.*
Ligournois.....	(*Duchemin*).....	*Le marquis de Croissy.*
L'Hôtesse....	(*Mme Deshayes*).....	*La comtesse de Livry.*
Le Notaire.....	(*Du Boccage*).....	*Le mis de Clermont-d'Amboise.*

Les acteurs qui réussirent le mieux furent M. de Clermont-d'Amboise, M. de Duras, à qui on reprocha cependant un débit trop précipité, et M. de Nivernois qui joua supérieurement son rôle de Gascon. Après que la comédie fût finie, l'orchestre joua quelque temps, pendant lequel madame de Pompadour, qui avait été spectatrice, alla se préparer pour

NEPTUNE

Dans *Acis et Galatée* (1749) et dans *la Journée galante* (1750).

THÉTIS

Dans le prologue des *Fêtes de Thétis* (1749).

être actrice dans *Ismène,* où Moncrif n'avait pas manqué de célébrer ses louanges dans des compliments tels que celui-ci :

Dans les jeux que pour vous on prend soin de former,
Vos talents enchanteurs vous font mille conquêtes ;
Ce fut pour couronner votre art de tout charmer
Que l'Amour inventa nos fêtes.

Cette pièce parut extrêmement jolie et fut chantée à ravir par la marquise-Ismène, le duc d'Ayen-Daphnis, et madame Trusson, femme de chambre de la Dauphine, qui remplaçait madame de Marchais, fort enrhumée, dans le rôle de Chloé. M. de Courtenvaux dansa avec sa grâce habituelle, et on approuva fort l'innovation de faire danser les ensembles par des jeunes gens et jeunes filles qui « remplissaient moins le théâtre. » Après la représentation, le roi adressa ses compliments à Rebel qui venait de conduire l'orchestre, et à Moncrif que le duc de La Vallière lui présenta; puis il sortit en disant : « Voilà un charmant spectacle (1). »

Le public de Paris ne confirma pas le jugement royal, et lorsqu'on représenta *Ismène* à l'Opéra, le 28 août 1750, avec Chassé, mesdemoiselles Coupé, Jacquet, et le célèbre Vestris dans le rôle du faune, le mécontentement général se traduisit par ce médiocre couplet :

Ismène *est toujours misérable,*
L'Aurore *nous a fait pitié.*
Les actes s'en allaient au diable
Sans Misis et la jeune Églé.
Hélas! si la fête lirique
N'offre plus qu'un triste tableau
Composé de platte musique,
C'est qu'on n'y trouve plus Rameau (2).

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

(1) Laujon, *Avertissement d'Églé.*
(2) Bibliot. nationale. *Manusc. Clairambault,* fév. 1751.

LES SUCCÈS DE MADAME ANGOT

Lorsqu'une pièce attire la foule, je ne dis pas le public, la foule c'est tout le monde; lorsqu'un ouvrage dramatique joué à droite ou à gauche, appelle tout Paris, le Paris des salons et celui des greniers; quand les cinq étages se versent dans un même parterre, quand la renommée de cette pièce s'étend de la ville aux faubourgs, franchit la barrière et attire la banlieue et la province; franchit la frontière et attire l'étranger qui vient voir autant l'ouvrage que les assistants, c'est-à-dire la nation de la pièce et celle de la salle, modèle et copie ensemble; quand je vois cela, je fais une marque à l'ouvrage et j'en garde peut-être plus précieusement le souvenir que celui de l'œuvre où s'attache le génie.

Ces lignes, que l'on pourrait croire inspirées tout récemment par la deux-centième représentation de l'opéra bouffe des Folies-Dramatiques, sont textuellement copiées dans les *Mémoires de Fleury*.

C'est de la mère qu'il s'agit et non de la fille. On voit que le succès est héréditaire dans la famille.

Et Fleury ajoute : « Cinq cent mille personnes coururent à *Madame Angot*. Pour lui faire visite, toute la bonne société du temps se donnait rendez-vous chez Nicolet dans les loges d'apparat; tous les amateurs de la rue Mouffetard se rendaient au parterre, l'Europe envoyait là ses représentants. J'y ai vu entrer d'honnêtes ouvriers, les bras nus, le bonnet de laine sur l'oreille et le tablier de cuir en sautoir, coudoyant des ambassadeurs qui avaient demandé la pièce. »

Le grand succès de *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, en 1796, fut un succès d'allusion et d'actualité. On y jouait les enrichis de cette époque

qui, après avoir fait toutes sortes de métiers pendant la révolution, avaient conquis la richesse et s'efforçaient de conquérir la considération.

« La madame Angot du théâtre a fait fortune en vendant du saumon, et, pour se décrasser un peu, elle prend des airs, un ton, elle instruit son domestique à la servir avec respect, à annoncer élégamment le monde qui vient chez elle, à lui porter la queue, ce dont le valet s'acquitte en la tirant en arrière lorsqu'elle veut marcher en avant. La pauvrette se trouve mal comme une petite maîtresse; on veut la faire revenir avec de l'eau, elle demande un poisson d'eau-de-vie. Madame Angot prétend marier sa fille à un homme comme il faut, à un homme digne de sa famille, et il se trouve que le brillant cavalier est un chercheur d'aventures que madame Angot éconduit à sa manière (1). »

Le rôle de *Madame Angot* fut créé au *Théâtre d'émulation*, ancien théâtre des grands danseurs du roi, par Corse, que les gravures du temps nous montrent travesti en poissarde enrichie, avec le bonnet chamarré de rubans jaunes, se pâmant devant le rat de cave Girard, son futur gendre, drapé en chevalier de la Girardière; disant : *queue magnière! queue galantise!* recommandant à Nicolas de se mettre sur son propre : « Il faut leur z'y montrer qu'on a zeu de l'éducation comme il faut » (2).

C'était là le type qui fut immédiatement reproduit. Après *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, vaudeville en deux actes par Maillot (Eve) 1796, on donna *le Mariage de Nanon ou la suite de Madame Angot*, par le même, 1797 ; *Le Repentir de Madame Angot, ou le mariage de Nicolas*, par le même encore (1800); *Madame Angot au sérail de Constantinople*, drame-tragédie-farce, pantomime en trois actes, par Aude, 1803 ; *Madame Angot au Malabar ou la nouvelle veuve*, mélo-tragi-parade en trois actes, par Aude ; *Madame Angot dans son ballon*, et bien d'autres encore, de la même famille, que la robuste commère fit réussir, en attendant que, rajeunie et embellie, elle retrouvât, au bout de soixante-dix ans, sur le même boulevard, l'éclatant succès qu'elle avait obtenu à son entrée dans le monde.

De tout temps les types populaires ont réussi au théâtre. En 1779, *Janot ou les Battus paient l'amende*, comédie-parade de Dorvigny, jouée plus de deux cents fois, fait encaisser 500,000 livres de recettes, pendant que la *Rome sauvée* de Voltaire n'a pas deux loges louées (3); plus tard, *Madame Angot* enrichit ses directeurs ; *Cadet Roussel* et *Jocrisse* ont fait de même; et, à la fin du premier empire, la vogue de Brunet aidant, les recettes des Variétés égalèrent et le plus souvent surpassèrent les recettes de l'Opéra. Un rapport, adressé en 1815 au ministre de la maison du roi, signale ce que l'on appelle

(1) *La Décade philosophique*, n° du 10 décembre 1793, p. 493.

(2) De Goncourt ; *Histoire de la Société française pendant le Directoire*, p. 196.

(3) *Mémoires de Fleury*, chapitre XVII.

« l'étonnante et scandaleuse prospérité du théâtre des Variétés, » et donne les chiffres suivants.

	Opéra	*Variétés*
Recettes en 1811,	559,467 fr. 05 c.	546,092 fr 20 c.
1812,	484,691 30	540,416 87
1813,	468,114 25	588,772
1814,	614,200 61	685,326 30 (1).

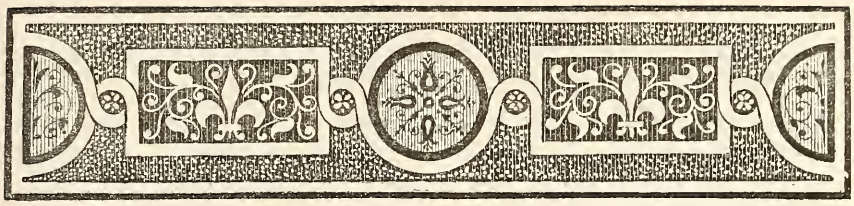
Le public va où il s'amuse et, à toutes les époques, l'histoire dramatique nous montre les petits théâtrés luttant victorieusement contre les grands. Une fois la vogue établie, il faut que tout y passe. En 1796, le Directoire, lord Malmesbury, ambassadeur d'Angleterre, vont voir *Madame Angot* en loge grillée (2) et, dans ces soirées solennelles, la salle est éclairée en bougies ! En 1813, un rapport de police, en date du 14 mai, constate que « l'impératrice qui devait aller voir *Armide* à l'Opéra, a été à Saint-Leu chez la reine Hortense où il y avait une petite fête dans laquelle l'acteur Brunet devait jouer un rôle » (3), et, ce soir-là, la loge impériale resta vide ; Gluck avait été abandonné pour *Jocrisse*.

CH. NUITTER.

(1) *Archives Nationales*, O. 16302.

(2) *Censeur des Journaux*, décembre 1796.

(3) *Archives de la Préfecture de Police* (incendiées en mai 1871). — Bureau des théâtres. — Rapports de l'Académie Impériale de musique. — Copie aux Archives de l'Opéra.



REVUE MUSICALE

Opéra. : Rentrée de M. Faure dans *la Coupe du roi de Thulé*. M. Achard. Mademoiselle Bloch. — Athénée : Réouverture. *Le Barbier de Séville*. Mademoiselle de Bogdani, MM. Dereims et Staveni. *Le Déserteur*. Le livret et la partition. Mademoiselle Deleu. MM. Girardot, Lary, Bonnet et Geraizer.

péra. — *Mardi* 16 *septembre*. — En vérité, l'Opéra possède deux merveilleux virtuoses : M. Faure et M. Halanzier.

Quel trouble en mon cœur! Quand j'entends M. Faure, j'oublie M. Halanzier, mais quand j'examine M. Halanzier, j'avoue qu'il me fait oublier M. Faure. Je ne sais si je me trompe, et dans ce cas, j'en demande humblement pardon à tous, mais ce directeur me semble pétri d'un limon supérieur. Il faut bien que cet homme ait en lui quelque chose d'irrésistible et de souverain, car chacun se rend à ses lois. Et comment s'en défendre?

On cabalait sous la direction Véron ; on déblatérait à force contre la direction Duponchel; une coalition formidable (Jules Janin, Délécluze, Fiorentino, *le Charivari*, *l'Estafette*, *le Corsaire*, *la Silhouette*, *la France musicale*) s'acharnait contre Pillet; on se liguait contre Roqueplan ; on ne laissait la paix ni à Crosnier, ni à Royer, ni à Perrin : Halanzier seul, ô prodige ! poursuit en toute liberté sa brillante et féconde carrière, et sur la route qui poudroie, pas une critique qui verdoie !

Autrefois, Véron, Duponchel, Pillet, Roqueplan, Crosnier, Royer, et voire même Perrin, montaient plusieurs œuvres nouvelles par an ; les compositeurs s'appelaient Rossini, Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Verdi, Niedermeyer, Félicien David ; les chefs d'orchestre Habeneck et Girard ; les chanteurs se nommaient des plus grands noms qu'on sache ; le corps de ballet était plein d'étoiles ; les chœurs admirables : on n'était qu'à demi content. Aujourd'hui, avec des *reprises* d'opéras qui n'ont pas quitté le répertoire, des rentrées d'artistes et une douzaine de débuts par an, M. Halanzier satisfait tout le monde. N'ai-je pas raison de dire que M. Halanzier est un virtuose merveilleux ?

M. Faure a fait sa rentrée (je vous l'ai dit : ce ne sont que débuts, ce ne sont que rentrées) dans le rôle du bouffon Paddock de la *Coupe du roi de Thulé*, de M. Diaz. M. Faure l'interprète avec une autorité, une science de diction et d'expression qui font naître sous notre plume tout un vocabulaire d'épithètes enthousiastes que nous ne voulons pas épuiser. M. Faure ne chante pas, il officie. On est comme irrité et jaloux de tant de talent : cette perfection dépite, comme l'immuable beauté de certaines femmes auxquelles on voudrait trouver une ride. A l'exemple de cet Athénien qui s'en allait voter contre Aristide, qu'il était fatigué d'entendre toujours appeler le Juste, on souhaiterait à Faure quelque défaut auquel la critique pût mordre.

M. Achard jouait, à ses côtés, le pêcheur Yorick. *Alas! poor Yorick!* — Mlle Rosine Bloch personnifiait Claribel, la fée des eaux. Mlle Bloch ne veut plus être remarquée que pour sa plastique d'apothéose. L'hiver dernier, elle a courageusement revêtu la robe de bure de la Fidès du *Prophète* ; sa voix, d'une complexion un peu indolente, s'est aguerrie dans ce rôle ardu. Elle a été justement et sincèrement applaudie dans le second acte de l'opéra de M. Diaz.

Athénée. — *Samedi* 20. — La réouverture de l'Athénée s'est faite par le *Barbier de Séville*. M. Ruelle, une des grandes ténacités de ce temps-ci, nous a présenté du même coup une primadonna, un ténor et une basse : une Rosine, mademoiselle de Bogdani ; un Almaviva, M. Dereims, et un Basile, M. Staveni. Mademoiselle de Bogdani est d'origine slave : son air de tête, ses yeux bleus et ses cheveux blonds le dénoncent ; et, à en juger par son accent, il ne paraît point que cette Rosine ait demeuré longtemps à Séville, avant de faire le voyage de Paris. Elle est douée d'une fort jolie voix, très souple, très étendue, et rompue à toutes les escalades. Son jeu se compose de toutes sortes d'incohérences et d'excentricités : elle a des sourires tour à tour naïfs et malicieux, des gestes

tantôt étourdis, tantôt empreints d'une gravité comique, des moues boudeuses et des effarouchements passagers qui la rendent la plus piquante du monde; joignez à tout cela son petit jargon sauvage, et vous compléterez cette impression d'étrangeté. Dans son humeur folâtre, elle retouche les traits, change les vocalises et charge son chant d'ornements que Rossini n'a ni écrits ni prévus : la licence est trop forte. M. Dereims, frais émoulu du Conservatoire où il vient d'obtenir un premier prix d'opéra comique, se sert avec intelligence d'une voix agréable, quoique serrée à la gorge; il ne tient pas la scène avec l'aisance que réclame le personnage d'Almaviva, mais je le crois d'un tempérament énergique, c'est-à-dire apte à de rapides progrès. M. Staveni n'a point déplu dans don Basile.

Lundi, 22. — *Le Déserteur* alterne sur l'affiche de l'Athénée avec le *Barbier*.

Le Déserteur ! Tout un monde de souvenirs envolés ! Toute une nichée de fredons et de romances chère à nos vieux parents ! *Je ne déserterai jamais! Peut-on affliger ce qu'on aime?* Toute une innocente encyclopédie de timbres d'amour qu'ils échangeaient entre eux lors de leur jeunesse. Echo vibrant du temps passé, que vous tintez doucement à nos oreilles !

Le Déserteur fut donné pour la première fois le 6 mars 1769 à la Comédie italienne. Sedaine avait le livret en portefeuille depuis trois ans. Mais le bon Monsigny, qui venait d'entrer en fonctions comme maître d'hôtel chez le duc d'Orléans, et qui était tout à sa charge, négligeait d'en terminer la musique. La cour et la ville l'attendait avec anxiété. Enfin, le 3 mars, on en fit la répétition générale devant le duc d'Orléans, le duc de Chartres et quantité de seigneurs qui, au dire de Bachaumont, trouvèrent cet ouvrage miraculeux. Certains esprits, plus méticuleux et mieux avisés, remarquèrent plus d'une billevesée au courant du dialogue et engagèrent Sedaine à y introduire des changements : « Je les ferai, répondit-il, après la centième représentation, » et, de fait, il ne modifia rien à sa version primitive. Cet entêtement faillit lui coûter cher, ainsi qu'à Monsigny. Peu s'en fallut que *le Déserteur* ne tombât à plat à la première représentation. La critique du temps, un peu déconcertée par *ce monstrueux amalgame du tragique et du comique* réalisé dans ce drame champêtre, et qui est le propre du talent de Sedaine, se déclara offusquée à la fois et des invraisemblances de l'intrigue et de sa prétention à attendrir. Entre autres flagrantes contradictions, on lui prouva que le titre même de son opéra-comique était en opposi-

tion avec son sujet, et que son *Déserteur* n'avait pas *déserté*, puisqu'il était porteur d'un congé dûment signé du colonel de son régiment. Des militaires furent consultés, qui prirent parti les uns pour Sedaine et les autres pour ses détracteurs. Le public passa outre. Les Parisiens se portèrent en foule à la Comédie italienne pour y applaudir le *Déserteur* et ses interprètes Caillot et Clairval qui, le premier, dans le rôle d'Alexis, le second, dans celui de Montauciel, y réussissaient à miracle. Un soir du mois d'avril 1769, la duchesse de Chartres, la comtesse de la Marche et mademoiselle d'Orléans vont de compagnie entendre le *Déserteur*. Sedaine et Monsigny recommandent à l'acteur qui chantait l'air célèbre de Courchemin : *Le roi passait*, d'ajouter à son cri final de : *Vive le roi!* les mots : *et toute la famille royale*, au risque de briser toute mesure. A ce moment, les nobles spectatrices ne peuvent retenir leurs larmes : un frisson d'émotion gagne la salle et les acteurs eux-mêmes : ce fut un déluge de pleurs. D'ailleurs, l'air de Courchemin a, selon les circonstances, servi de prétexte aux manifestations politiques les plus opposées : on sait que, sous la Révolution, les mots : *le roi* étaient remplacés par ceux de *la loi*, et qu'on voyait alors les tambours battre aux champs devant la Loi qui arrivait en scène sous les traits d'une figurante dressée à ce manége imposant.

Voltaire, auquel on accordera bien quelque crédit en matière de goût, aimait beaucoup le théâtre de Sedaine et passait aisément sur les trivialités de style dont il est semé. Une troupe de comédiens ambulants joua par hasard *Le Roi et le Fermier* et *Rose et Colas* dans le voisinage de Ferney : il y prit un plaisir indicible. D'autre part, je rencontre dans sa *Correspondance* une lettre qu'il adresse à Sedaine pour le remercier de deux pièces nouvellement imprimées qu'il lui a envoyées à Ferney : la lettre est à la date du 11 avril 1769 : le *Déserteur* devait faire partie de l'envoi : « Je ne connais personne qui entende le théâtre mieux que vous, lui mande-t-il, et qui fasse parler ses acteurs avec plus de naturel. C'est un grand art que de rendre les hommes heureux pendant deux heures... Je suis bien fâché de n'applaudir que de si loin à vos succès.»

Le Déserteur (je parle toujours du livret), repris à l'Opéra-Comique en 1848, souleva les colères romantiques. Théophile Gautier le sabre d'un d'un coup de plume et le décrète de *nullité complète*. Il ne fut guère plus heureux à la reprise qui en fut faite aux Fantaisies-Parisiennes, sous la direction Martinet, il y a environ six ans. Je ne me sentirais guère d'humeur à le défendre, s'il ne renfermait, au troisième acte, une des scènes, à mon avis, les plus touchantes qu'il y ait dans tout le théâtre du dix-huitième siècle : celle où Louise, tenant en main la

grâce de son amant, tombe évanouie devant celui qu'on va fusiller sur l'heure... et qu'elle a cependant sauvé. Me nargue qui voudra!

La musique de Monsigny, elle aussi, a eu ses vicissitudes, et, plusieurs fois déjà, elle a été sur le point de sombrer avec la pièce. Parmi les écrivains qui lui furent hostiles à sa naissance, Grimm se fait remarquer par son ac rimonie et sa dureté : « Il n'y a, dit-il, que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse passer pour un musicien. » Mais que ce jugement n'offense point les admirateurs de Monsigny! Les voici vengés par l'hérésie suivante : « Si je ne croyais à la métempsycose, écrit Grimm un peu plus loin, je dirais que l'âme de Shakespeare est venue habiter le corps de Sedaine. » Voilà, ô baron, ce que je ne croirai jamais, même en admettant la métempsycose, car il y a plus loin encore de Sedaine à Shakespeare, que de Campistron à Sophocle!

La musique du *Déserteur* n'est pas celle que certains *modernes* eussent rêvée pour un sujet dont on eût très bien pu tirer un opéra gros de fanfares et de scènes de conseil de guerre. Le pauvre Monsigny, qui n'y entendait malice, s'est trouvé aux prises avec un drame champêtre d'une grande simplesse, et c'est sur des pipeaux qu'il l'a chanté. Il a fait appel à tout ce que son instinct mélodique renfermait de sensibilité : il en a tiré des chants d'un caractère simple, mais profond; il est resté toujours humain, toujours franc et pur, riant de son bon rire, quand il fallait rire, et pleurant de sa chaude larme, quand il fallait pleurer; il n'a jamais excédé le cadre qui lui était tracé; il parle au cœur avec un charme pénétrant, et son langage est empreint d'une telle sincérité qu'on rougirait de chicaner avec lui sur le choix des moyens qu'il emploie. C'est la bonne foi musicale elle-même. Son orchestration avait vieilli : sa formule instrumentale se résumait dans l'éternel *quatuor*. Adolphe Adam est venu plus tard, et discrètement, avec la modestie de la véritable habileté, il a broyé, dans cet orchestre pâli, un peu de ses couleurs vivaces : disons le mot, il y a mis du rouge. Ainsi attifée, la muse centenaire de Monsigny fait encore bonne mine parmi les jeunes.

Je ne sais comment les artistes et les figurants de M. Ruelle s'y sont pris pour avoir fait rire là où ils auraient pu faire pleurer. Ceux qui ont le plus agi sur notre rate dans les moments décisifs sont les gardes du Déserteur dans sa prison. Vous me direz qu'en pleine Comédie-Française on a déjà grand'peine à ne pas pouffer au nez des gardes de Thésée, dans *Phèdre* ; mais vous ne me persuaderez pas qu'une telle truculence de nez et de moustaches soit de rigueur dans le métier. Le rôle du déserteur Alexis était tenu par M. Girardot, un débutant, qui

a le tort de forcer une voix qui demande des ménagements : il a manqué de noblesse dans son air d'entrée : *Je respire,* mais il a dit avec assez d'âme l'air touchant du troisième acte : *On s'empresse, on me regarde.* Mademoiselle Deleu, qui faisait Louise, nous a paru une héroïne prodigieusement lymphatique. M. Bonnet n'a pas rendu avec sa verve ordinaire le personnage de Montauciel, dont le comique frise de bien près la banalité foraine et veut être relevé par l'élégance personnelle de l'acteur; on lui a fait fête pourtant, ainsi qu'à M. Lary (le grand cousin), dans les fameux couplets en duo qui terminent le second acte : *Tous les hommes sont bons*, et qui ne sont point un *canon*, comme je l'ai lu quelque part, mais un curieux exemple de contrepoint vocal à deux parties. L'air superbe de Courchemin : *le Roi passait,* a été chanté par Géraizer avec une bravoure qui lui a valu une bonne salve d'applaudissements. Mais, à parler franc et pour résumer notre impression, nous n'avons point été satisfait de l'exécution généralement inconsciente de l'œuvre de Monsigny.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La mort de Désiré, le joyeux acteur des Bouffes-Parisiens, nous a fait ouvrir un petit livre publié en 1860 par la Librairie-Nouvelle, et qui est justement intitulé : *Histoire des Bouffes-Parisiens*. Nous y avons trouvé cette anecdote un peu burlesque peut-être pour être contée si près d'une tombe, mais qui a du moins le mérite de peindre le caractère excentrique du regretté comédien; elle a d'ailleurs jusqu'ici échappé à nos confrères.

« Le basson fut jadis familier à Désiré, et la façon dont il en jouait lui valut même un prix au Conservatoire. La première fois que Désiré voulut faire profiter le public de son talent, fut un jour de grande revue, comme musicien de la garde nationale.

« Le moment étant venu de faire honneur au Conservatoire, Désiré embouche avec précaution l'anche de son instrument comme il eût fait d'un tuyau d'une pipe turque, et il attaque un solo pathétique... Mais (Oh! la! la!) notre virtuose avait voulu ce jour-là faire petit pied, et les bottes trop exiguës qu'il avait chaussées lui causaient une douleur telle que la mélodie en prenait une teinte mélancolique.

« Jamais, de mémoire de basson, notes plus gémissantes n'étaient sorties d'un morceau de bois. L'assistance, émue, pleurait abondamment, et l'on entendait un bruit de mouchoirs comme au quatrième acte de *la Reine Margot*, lorsque Lamole et Coconas endurent le supplice du brodequin.

« Désiré, lui, était pressé d'en finir, et le chef de musique avait bien de la peine à l'empêcher d'accélérer la mesure, car, en pareil cas, un *adagio* devient facilement un *allegro-vivace*.

« Arrivé à la fin du morceau — tout passe en ce monde! — le malheureux supplicié s'empressa de quitter les rangs pour aller..... se mettre à son aise. Et il dut rentrer chez lui son basson sous un bras et ses bottes sous l'autre. »

Désiré avait débuté aux Bouffes en 1857 dans *Vent du Soir*, ou *l'Horrible festin*. Il avait joué le répertoire classique de la Comédie-Française en Hollande, puis à Marseille.

— Le nouveau drame de la Gaîté, intitulé *le Gascon*, se passe en plein seizième siècle, au commencement du règne de Charles IX. Les auteurs ont eu

la louable idée d'y faire danser la pavane qui, en effet, figurait alors dans toutes les fêtes galantes du Louvre.

L'opinion commune est que la pavane nous est venue d'Espagne où elle avait été inventée par Fernand Cortez, le conquérant du Mexique. On croit généralement aussi qu'elle tire son nom du latin *pavo* (paon), parce que, dit l'étymologiste Carré, « les cavaliers qui menaient la pavane tendaient les bras et les mantes en faisant la roue comme des coqs d'inde ou des paons. » Il est vrai que M. Littré ne se contente point de cette explication ingénieuse, et il aime mieux déclarer que l'origine du mot paraît incertaine.

M. Albert Vizentini, l'habile et érudit chef d'orchestre de la Gaîté a eu le bon goût de recourir à l'air historique de la pavane. Il l'aura découvert, sans doute, dans un livre du temps, très recherché aujourd'hui des bibliophiles, et qui est intitulé : ORCHESOGRAPHIE *et traicté par lequel toutes les personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, par THOINOT ARBEAU. (Petit in-4°, Langres, 1589.)

Cet air de la pavane se compose de deux reprises de huit mesures chacune. Il se joue dans le mouvement *allegro-moderato*, et est écrit dans le mode mineur, à l'exception de l'accord final qui est majeur, artifice harmonique fréquent dans la musique de cette époque, et qui avait nom : « Cadence picarde. »

Comme tous les « airs à ballet » du seizième siècle, celui de la pavane s'affirme sur une harmonie qui sent l'orgue et le plain-chant. En effet, il n'y avait pas alors une grande distance entre le sacré et le profane. « Diane de Poitiers, raconte Castil-Blaze, dansait aux bals de la cour en chantant le *De profundis* que Clément Marot avait ajusté pour elle sur l'air de la volte favorite de cette princesse. En levant le pied pour se lancer à la file des danseurs, Diane entonnait le pseaume : *Du fond de ma pensée....* et le menait à bonne fin jusqu'au dernier verset. »

Il faut croire qu'au siècle suivant la pavane n'était pas tout à fait oubliée, car Scarron en parle dans son *Virgile travesti.*

Des filles une jeune bande;
Dansaient devant la sarabande :
Force garçons comme bouquins,
Au son des cornets à bouquins,
Dansaient à l'embour la pavane,
Les matassins et la bocane.

— Dans son rapport sur les prix de vertu, M. Patin, membre de l'Académie française, nous donne un renseignement bon à recueillir sur les derniers moments du compositeur Carafa :

« La veuve Vandevelde, dit M. Patin, nous a paru mériter une mention d'un ordre spécial. Son maître, qu'elle a servi pendant trente-six ans, avait été frappé de paralysie, à Paris, en 1870, tout au commencement du mois de juillet, quelques jours avant l'explosion de la guerre. Cloué sur son lit, aux trois quarts sourd, mais encore en possession de son intelligence, le vieillard a traversé le premier et le second siége, la guerre étrangère et la guerre civile, et il est mort au mois de juillet 1872, sans avoir rien su ni appris de ces événements énormes.

« Par un prodige de discrétion et de vigilance, avec une délicatesse de sentiment infiniment supérieure à sa condition, la bonne servante s'est donné le contentement d'épargner à son cher infirme les longues angoisses et les plus poignantes des souffrances morales. Un tel fait serait incroyable si deux amis du malade, qui était un musicien bien connu, M. Carafa, de l'Académie des beaux-arts, tous deux de la même Académie, et nos confrères ne nous apportaient pas l'autorité de leur témoignage personnel. »

Telle fut la destinée de l'auteur de *Masaniello*, du *Solitaire* et de *Jeanne d'Arc*. La dernière année de sa vie devait se passer dans une ville deux fois assiégée, comme sa jeunesse s'était écoulée au milieu des fracas de la guerre. On sait, en effet, que Carafa, avant de courir la carrière musicale, avait été capitaine dans l'armée napolitaine. Il avait notamment fait la campagne de Russie, comme officier d'ordonnance du roi Murat.

Le général de Yermoloff (mort récemment en France, sa patrie adoptive), a conté plus d'une fois à l'un de nos collaborateurs comment il s'est lié d'amitié avec Carafa. C'était au lendemain de la bataille de la Moskowa; des officiers des deux armées étaient réunis dans un château en partie détruit par les boulets. Là, au milieu des décombres, se trouvait un clavecin qu'un heureux hasard avait préservé des projectiles. Le capitaine Carafa improvisa toute la nuit sur cet instrument, à la grande joie des assistants qui n'avaient point prévu un tel concert dans un tel lieu, et à un pareil moment. La scène n'était éclairée que par la lueur du punch, dont les vainqueurs faisaient les honneurs aux vaincus, ainsi qu'il est de tradition courtoise entre Russes et Français.

Carafa, qui devait mourir membre de l'Institut, avait obtenu ses lettres de naturalisation française en 1834. Il était né à Naples en 1787.

— Un musicien distingué, M. Léon Roques, accompagnateur aux Bouffes-Parisiens, vient d'inventer un nouveau *métronome*, qu'il appelle *métronome métrique* et qui est d'une simplicité et d'un bon marché exceptionnels.

Le *métronome métrique* est un instrument qui sert, comme tous les métronomes connus, non-seulement à régler la *durée relative* des temps de la mesure, mais surtout à indiquer d'une manière précise la *durée absolue* du mouvement d'un morceau.

Le métronome métrique de M. Roques se compose d'une planchette graduée sur laquelle est adapté un pendule simple (fil mobile supportant un corps pesant). Le fil peut, au moyen d'un mécanisme des plus simples, se raccourcir ou s'allonger de façon à placer le plomb qui le tend devant chacun des degrés de la planchette graduée. Les chiffres de cette échelle indiquent la quantité d'oscillations que le pendule fait dans l'espace d'une minute. L'instrument est disposé pour être accroché au mur avec une inclinaison d'environ 30 degrés.

Le *métronome métrique*, ainsi disposé, étant donné un mouvement quelconque, par exemple le mouvement ♩ = 120, on prend la partie inférieure du plomb placé au bout du fil, on le place strictement en face du point 120 de la planchette graduée, on abandonne le pendule à *l'isochronisme* de ses oscillations, et le mouvement ♩ = 120 se trouve exactement réglé.

Rappelons que l'usage du *métronome* se popularise de jour en jour. Les mots italiens *allegro*, *moderato*, *lento*, etc., dont on se contentait autrefois, ne sont qu'une indication insuffisante. Aussi les compositeurs les font-ils toujours suivre de chiffres métronomiques variant de ♩ = 92 à ♩ = 184 : ♩ = 92 indique que l'on doit jouer 92 noires dans l'espace d'une minute, et ♩ = 184, qu'on en doit jouer 184 dans le même temps. Comment le faire sans le secours du *métronome*?

L'invention de M. Roques est d'une précision si parfaite et d'un prix si avantageux que le meilleur accueil lui est réservé parmi les musiciens.

NOUVELLES

PARIS — *Conservatoire.* — La rentrée des classes du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu le lundi 6 octobre.

Les examens d'admission pour les différentes classes sont fixés aux :

Mardi 14 octobre, chant (hommes) ;
Jeudi 16, chant (femmes).
Mardi 21, déclamation dramatique (hommes et femmes) ;
Jeudi 23, piano (hommes et femmes) ;
Mardi 28, violoncelle et violon.

— Madame veuve Ponchard, née Callault, ancienne artiste de l'Opéra-Comique et veuve du célèbre chanteur Ponchard, vient de mourir à Paris, où elle n'avait pas cessé d'habiter depuis sa retraite du théâtre en 1836.

Madame Ponchard a créé divers rôles importants, tels que celui de la Reine, dans le *Pré aux Clercs*, de Sarah, dans la *Prison d'Edimbourg*, et de Tao-Jin, dans *le Cheval de Bronze*. En 1832, elle avait créé, à Liége, celui d'Isabelle dans *Robert le Diable*.

Madame Ponchard était née en 1792 et avait débuté en 1814.

Opéra. — Mademoiselle Derivis a résilié son engagement à l'Opéra. Elle retourne à la musique italienne.

— M. Halanzier a engagé mademoiselle Fouquet pour tenir le rôle d'Agnès Sorel dans la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet.

Mademoiselle Fouquet est une jeune et fort belle personne, qui avait été fort remarquée au dernier concours du Conservatoire, où elle a obtenu un second prix.

Théâtre Italien. — M. Maurice Strakosch est nommé directeur du Théâtre-Italien ; il s'est adjoint en qualité de secrétaire M. Achille Denis, qui avait rempli les mêmes fonctions sous la direction précédente, et M. Émile

Badoche, dont le nom est particulièrement sympathique dans la presse parisienne.

Rien n'est encore définitivement arrêté pour la pièce d'ouverture.

On annonce toutefois *la Flûte enchantée* (*Il flauto magico*), et *Semiramide* comme devant être données dès le commencement de la saison.

Viendront par la suite et tour à tour *Don Pasquale*, *il Barbiere*, *la Forza del Destino*, *les Astuzie feminili* de Cimarosa, *Ruy-Blas* de Marchetti.

La saison durera, dit-on, sept mois, au lieu de six comme par le passé.

Parmi les artistes déja engagés par M. Strakosch, nous pouvons citer M. Vianesi, premier chef d'orchestre qui vient de Covent-Garden, et le second chef d'orchestre M. Romeo Accursi. Les chœurs seront replacés sous la direction de M. Hurand :

Pour le chant, mesdames de Belloca, Belval, Tagliana, Donadio, mademoiselle Salvador, qui abandonne le théâtre de Lyon pour adopter la scène italienne, et mademoiselle Morio. MM. Villa, Buonfratelli, Brignoli, ténors, Barré, baryton, Zucchini, basse bouffe, Fiorini, basse sérieuse, Gardoni, et Delle Sedie qui rentreraient dans *il Barbiere*.

Quant à madame Patti, on n'est pas certain de l'avoir avant les derniers jours de la saison.

On assure dans tous les cas, que la célèbre cantatrice se fera entendre, l'année prochaine, dans l'opéra de *Paul et Virginie*, paroles de M. Barbier et musique de M. Victor Massé, qui serait la pièce d'ouverture de la saison 1874-75.

— M. A. Dupeuty, notre estimé confrère de l'*Événement*, avait annoncé, ces jours derniers, que le Théâtre-Italien donnerait le *Pardon de Ploërmel* avec madame Ad. Patti.

Le fait a été nié : M. Dupeuty confirme son dire à propos de Dinorah, traduction *du Pardon*, qui sera chanté l'hiver de 1874, ainsi que *Paul et Virginie*, par madame Patti.

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, les répétitions de *Joconde* ne sont pas terminées, que l'*Ambassadrice* est déjà mise à l'étude avec la distribution des rôles comme suit :

Henriette,	Mmes	Carvalho
Charlotte,		Chapuy
la comtesse.		Thibault
le duc de Valberg,	MM.	Ponchard
Bénédict,		Coppel
Fortunatus,		Thierry

L'artiste chargée du rôle de madame Barneck n'est pas encore désignée.

Renaissance. — Le théâtre de la Renaissance va mettre prochainement en répétition un opéra-comique en trois actes, paroles de M. Hector Crémieux, musique de M. Offenbach, qui a pour titre : la *Jolie Parfumeuse*. La jolie parfumeuse, ce sera la nouvelle étoile, madame Théo.

Les autres principaux rôles seront joués par madame Laurence Grivot, MM. Daubray et Bonnet.

On y répète actuellement *Daphnis et Chloé*, *la Princesse de Trébizonde*, *les Dames de la Halle, le Mariage aux lanternes*, et enfin, *Moucheron*, un nouvel acte; le tout signé : Jacques Offenbach.

Folies-Dramatiques. — M. Cantin, directeur des Folies-Dramatiques, vient d'engager M. Sainte-Foy de l'Opéra-Comique.

M. Sainte-Foy a signé pour cinq ans avec les Folies.

Bruxelles. — M. Humbert, directeur des Fantaisies-Parisiennes, entre en campagne avec les opéras bouffes que voici :

Le roi d'Yvetot, de MM. Hémery, Chabrillat et Léon Vasseur, qui va passer dans quinze jours;

Le Chignon d'or, de MM. Tréfeu, Bernard et Émile Jonas;

Giroflée Girofla, de MM. Leterrier, Vanloo et Charles Lecocq;

Le Dernier des Mohicans, de MM. Alexis Bouvier et Berret. — Ce dernier est un musicien belge.

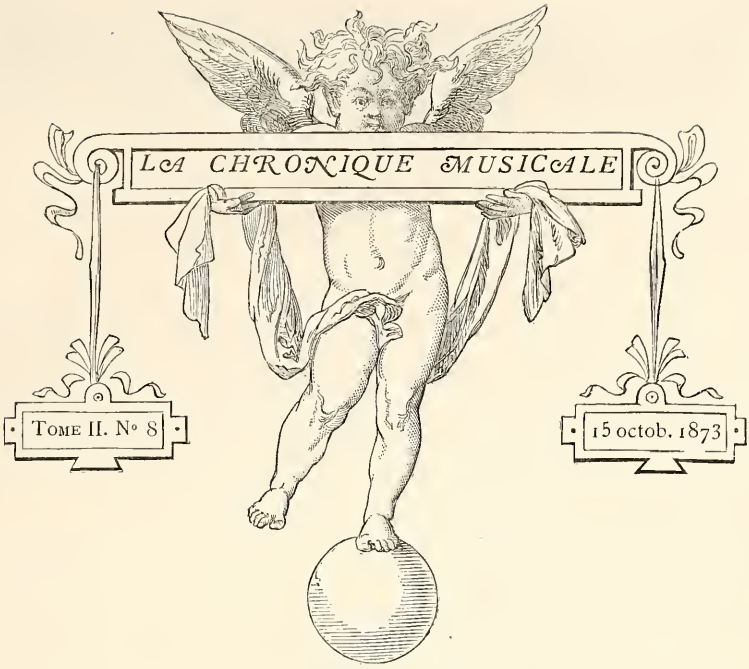
Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LES THÉATRES LYRIQUES

EN SONNETS

---

oici, mes chers lecteurs et mes aimables lectrices, le précieux cadeau que vous offrent MM. Théodore de Banville, Arsène Houssaye, Xavier Aubryet, Albert Millaud, Charles Joliet et Charles Monselet, des maîtres en l'art de modeler le vers.

C'est une fraternelle accolade de la musique et de la poésie :

Et de plus, un témoignage de sympathie à *la Chronique musicale*, donné avec tant de grâce et de désintéressement que je ne sais en quels termes remercier nos collaborateurs.

Je crois mieux faire en ne retardant pas la surprise et le plaisir qu'ils ont voulu vous causer.

A. H.

OPÉRA

L'Opéra! C'est le grand palais d'or et de joie
Où le sourire lutte avec le diamant,
Où la Richesse, avec son éblouissement,
Dans son prodigieux appareil se déploie.

Là sont l'Ambition en quête de sa proie,
La Haine, la Luxure et le Vice charmant;
Et Maufrigneuse pâle, au bras de son amant,
Laisse autour de ses pieds traîner des flots de soie.

Et Rossini, Mozart, Meyerbeer, ces géants,
Leur faisant oublier ces risibles néants,
Les emportent, vaincus, dans leur sacré délire,

Comme domptant jadis la nature aux abois,
Le saint aïeul Orphée, avec la grande Lyre,
Faisait pleurer d'amour les bêtes dans les bois.

THÉODORE DE BANVILLE.

LES ITALIENS

Mozart et Rossini vont me donner l'andante :
Ceux qui ne savent pas la langue du vieux Dante
Aiment ce beau théâtre où chanta Mercadante,
Où Verdi tant de fois jeta son âme ardente.

Ces dilettantes sont comme le sacristain
Qui n'a jamais compris une messe en latin.
C'est qu'ici-bas tout est plus beau dans le lointain ;
Je ne voudrais pas lire au livre du destin.

Les femmes, mes amis, sont comme ce théâtre,
Car moins on les comprend plus on les idolâtre,
Aspasie ou Laïs, Hélène ou Cléopâtre.

Que faut-il à Paris le soir pour être heureux ?
Yeux noirs et cheveux blonds, cheveux noirs et yeux bleus,
Quand Nilsson ou Patti chante un air amoureux.

ARSÈNE HOUSSAYE.

L'OPÉRA-COMIQUE

C'est le rendez-vous éternel
Des fiancés que l'on régale.
Là, le point d'orgue est paternel,
La double croche est conjugale.

L'orchestre, au château d'Avenel,
Tisse une layette idéale.
L'amour subit n'est pas mortel,
Car un notaire est dans la salle.

Chaque Isabelle a son Mergy ;
On la voit tantôt qui rougit,
Tantôt plus pâle que son linge.

En sortant, deux Messieurs barbus,
Sans doute ennemis des abus,
Disent : « C'est bien fait pour Comminge ! »

XAVIER AUBRYET.

L'ATHÉNÉE

Vingt pieds au dessous du niveau
De la rivière, et puis vous êtes
Dans un caveau. — Dans ce caveau
L'Athénée a de belles fêtes.

On y boit du vin — en feuillettes ;
Pas du petit vin bleu nouveau,
Mais un vin qui tourne les têtes
Et qui vous bondit au cerveau.

Les crus y sont de race franche :
On y boit du Gluck, carte blanche,
Mozart première, *Weber vieux,*

Mais ce qui surtout plaît à chaque
Fin gourmet dont la langue claque,
C'est du pur Rossini mousseux.

ALBERT MILLAUD.

LA GAITÉ

Puisqu'aujourd'hui le vent souffle à la politique,
— S'il emportait au moins les sinistres farceurs! —
Que la lessive a lieu sur la place publique;
Qu'un solo de hautbois se perd dans ces clameurs;

Qu'il tourne face au Roi, pile à la République;
Qu'en guise de Catons on prenne des danseurs,
Eh bien! nous en ferons aussi, de la musique,
Et nous acclamerons la reine des Neuf-Sœurs.

Or, voici la nouvelle, — il se peut qu'on sourie :
La Gaîté, renonçant au drame, à la féerie,
Se transforme en rival du nouvel Opéra.

Mais le temple d'Euterpe aura ce caractère
D'unir le grave au doux, le plaisant au sévère :
Si l'on rit vendredi, dimanche on pleurera.

CHARLES JOLIET.

LES BOUFFES-PARISIENS

Ennui, lorsque tu m'étouffes,
Prompt à rompre tes liens,
Je prends le chemin des Bouffes,
Des Bouffes-Parisiens.

A moi les beautés en touffes
Et les gais comédiens!
Je veux ce soir que tu pouffes,
Mon esprit, je t'en préviens.

Paris me rendra Bergame.
Favart appelait sa femme :
« Chère bouffe! » Ce mot seul

Dit le chant et la folie;
Et j'ai toute l'Italie
Dans le passage Choiseul.

CHARLES MONSELET.

QUINAULT

SA VIE ET SES OUVRAGES (1)

(Suite et fin.)

II

En ce temps-là, l'Opéra — le vrai, celui qui a fait souche, et non les essais qui parurent avant — était encore en enfance. Le ballet de Beaujoyeux, les quatre pièces de Rinuccini (*Daphné, Euridice*, *Aréthuse, Ariane*), le ballet des Fées, où Louis XIII dansa en compagnie de Guillemine la Quinteuse, de Robine la Hasardeuse, de Jacqueline l'Entendue, d'Alizon la Hargneuse et de Nacette la Cabrioleuse, la *Festa teatrale della Finta Pazza* commandée par Mazarin, n'étaient que des préludes, ou, si l'on veut, des expériences d'acclimatation. A mesure qu'on se civilisa davantage, la pompe des spectacles augmenta en imitation du luxe italien. L'*Andromède* de Corneille, *tragédie à machines*, pouvait donner une idée des magnificences de l'Opéra de Venise; on monta *Andromède* pour divertir Louis XIV enfant, et le sieur Torelli, machiniste, travailla aux décorations, qui furent jugées si belles « qu'on les grava en tailles-douces. »

Il y eut, outre cela, les mascarades en vers de Benserade; *Cassandre*, qui valut à son auteur cet éloge singulier : « M. de Benserade est le seul qui ait eu le talent de confondre le caractère des danseurs avec celui des bergers ou des dieux qu'ils représentent. » La pastorale de l'abbé Perrin, à Issy, eut ensuite beaucoup de retentissement; les paroles en étaient

(1) Voir le numéro du 15 septembre.

fort méchantes; mais on était piqué de la tarentule de la curiosité et l'on vint en foule. La route d'Issy à Paris se couvrit de princes, de ducs, de maréchaux, d'officiers de cour; les carrosses formèrent une queue interminable depuis les portes de la capitale jusqu'à la maison de M. de la Haye où la comédie se jouait. Il n'y eut que la fameuse *Toison d'or* du marquis de Sourdéac qui réussit à éclipser cette Pastorale longtemps célèbre dans le souvenir des contemporains. — L'*Ercole amante*, aux noces du roi, ne plut qu'à demi; les Français commençaient à s'habituer à entendre des opéras dans leur langue et ils repoussaient l'invasion étrangère. — Perrin, qui avait de la spontanéité et de l'à-propos, exploita ce sentiment d'amour-propre national; profitant du succès de sa *Pomone*, qu'on avait applaudie dans la grande salle de l'hôtel de Nevers, il obtint du roi des lettres patentes pour l'établissement d'une Académie de musique; le privilége porte la date du 28 juin 1669 et donne le droit exclusif d'établir des opéras non seulement à Paris mais par toute la France.

L'entreprise était formidable; Perrin avait besoin d'associés. Il choisit Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines et prit un nommé Champeron comme bailleur de fonds. Jusque-là tout allait bien; mais on avait compté sans Lulli, surintendant de la musique du roi, qui avait peur de Cambert et qui le jalousait. Le rusé Florentin commença par jouer un tour pendable à l'association; il lui débaucha Morel et Gillet qui étaient les deux plus belles voix de la troupe, sous prétexte que Louis XIV voulait avoir ces chanteurs dans sa troupe à lui. Contre la force pas de résistance; Perrin fut obligé de parer le coup comme il put; il envoya en Languedoc le sieur Monnier qui ramena de là-bas Clidière, Beaumeville, Miracle, Tholet et Rossignol; ces artistes avaient en province une réputation méritée, et Perrin se vit en état de représenter *Pomone* sur le théâtre Guénégaud, en mars 1671.

Pomone alla aux nues; la laideur de la Cartigny, qui remplissait le rôle principal, n'empêcha pas la vogue de l'ouvrage. L'association gagna plus de trente mille livres, ce qui amena tout naturellement la discorde au camp des Grecs; Sourdéac prétendit qu'il avait fait des avances pour payer les dettes de Perrin, s'empara des rênes du pouvoir et se débarrassa de l'abbé sans autre forme de procès. A *Pomone* succédèrent les *Peines et les Plaisirs de l'Amour* dont on a conservé le compte rendu tracé de la propre main de Saint-Evremond: « Cet opéra eut quelque chose de plus poli et de plus galant que les autres. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution. Le prologue était beau et le tombeau de Climène fut ir .

Lulli devint de plus en plus inquiet. Il s'employa si bien auprès de madame de Montespan que, par le crédit de cette dame, il obtint le désistement de Perrin et la cession du privilége moyennant une somme d'argent. Du coup, le pauvre Cambert s'en alla mourir en Angleterre; un nouveau gouvernement s'installa, Sourdéac fut remplacé par Vigarani et l'abbé Perrin par Quinault.

Le public, il faut bien l'avouer, ne perdit pas au change.

Les *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, *Cadmus et Hermione*, qui furent les premières pièces représentées sous la nouvelle direction, contentèrent tellement Sa Majesté qu'elle daigna choisir Quinault pour son librettiste ordinaire et qu'elle condescendit même à indiquer parfois les sujets qu'il devait traiter. Nous avons trouvé dans un manuscrit de l'époque des détails sur la manière dont Lulli et son poète s'entendaient ensemble pour la composition d'un opéra: « Quinault cherchoit et dressoit plusieurs sujets. Ils les portoient au Roi qui en choisissoit un ; alors Quinault écrivoit un plan du dessin et de la suite de sa pièce. Il donnoit une copie de ce plan à Lulli, et Lulli voyant de quoi il étoit question en chaque acte et quel en étoit le but, préparoit à sa fantaisie des Divertissements, des danses, des chansonnettes de bergers. Quinault composoit les scènes et, aussitôt qu'il en avoit achevé quelques-unes, il les montroit à l'Académie française dont il étoit. » On prétend aussi que le poète consultait beaucoup une amie à lui: mademoiselle Serment; on lui donne pour collaborateurs Boyer et Perrault qui, eux-mêmes, se soumettaient au jugement de Colbert. Mademoiselle Serment n'a pu donner beaucoup de conseils, puisqu'elle ne fit la connaissance de Quinault que dans le temps où celui-ci composait *Armide*, sa dernière et sa meilleure œuvre, comme on sait.

Lulli était très difficile sur les paroles qu'on lui apportait; elles ne lui convenaient jamais de prime-saut et il les corrigeait, il en retranchait la moitié impitoyablement. Le librettiste désespéré s'en retournait rimer sur de nouveaux frais: il se mordait si bien les doigts que Lulli agréait une scène, à la fin des fins. La scène adoptée, Lulli la lisait, la relisait, jusqu'à la savoir par cœur; il s'établissait devant son clavecin et, quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. Il le dictait à ses élèves, L'Alouette et Colasse qu'il faisait mander vitement. Le lendemain il n'y pensait plus.

La collaboration assidue de Quinault et de Lulli ne pouvait manquer d'exciter l'envie. On fit de nombreuses démarches auprès du directeur de l'Opéra pour qu'il cessât de fréquenter l'Hélicon, bras dessus

bras dessous avec son inséparable compagnon de route : « Quinault, disait-on, est un homme *noyé* (c'était l'expression dont on se servait) ; à quoi bon se noyer avec lui ? » Thomas Corneille, en manière de rivalité, écrivit un opéra. L'ayant porté au musicien à la mode, celui-ci le renvoya à Quinault, de même qu'il y renvoya La Fontaine et sa pastorale de *Daphné*. La Fontaine avait plus de vanité qu'on ne l'a cru généralement ; il se blessa du refus de Lulli et, comme le bruit de son aventure avait transpiré dans le public, il fut en butte aux couplets de Linière :

Ah ! que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra :
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique,
Je vais me mettre en boutique,
Pour y vendre des sifflets ;
Je serai riche à jamais.

Ce n'était pourtant pas la faute de Quinault si La Fontaine délaissait la fable où il excellait pour un autre art qu'il ignorait complétement. L'opéra était un genre nouveau et il fallait un véritable génie pour le développer. Le collaborateur de Lulli n'arriva pas subitement au dernier degré de la perfection. *Alceste* renferme des éléments grotesques qui font tache sur la beauté de l'ensemble ; un certain Straton, chargé du rôle comique, chante, au milieu des pâtres, une sorte de rigodon fort déplacé :

Tout rit aux amants ;
Les jeux charmants
Sont leur partage :
Tôt, tôt, tôt, soyons contents ;
Il vient un temps
Qu'on est trop sage.

On dirait un refrain de vaudeville. Les mêmes nuances disparates éclatent dans *Cadmus* qui précéda *Alceste ;* c'est dans *Atys* que Quinault arrive à la maturité complète ; le style s'affermit, la pensée s'élève, le talent s'épure. Il n'y a point de déclaration (celle de Phèdre exceptée) qui soit mieux amenée que celle de la nymphe Sangaride. Le début de la pièce est parfumé d'une fraîche senteur pastorale ; l'odeur des foins mêlée aux effluves de la brise. Y a t-il rien de plus matinal que la strophe suivante :

Le soleil peint nos champs des plus vives couleurs ;
Il a séché les pleurs
Que sur l'émail des prés a répandus l'aurore,
Et ses rayons nouveaux ont déjà fait éclore
Mille nouvelles fleurs.

La poésie de Quinault est le démenti le plus formel adressé aux doctrinaires qui veulent que les vers d'opéra soient des vers de mirliton. D'autres grands hommes du siècle de Louis XIV ont fait les *Satires*, *Phèdre*, le *Misanthrope*, le *Chêne et le Roseau*, *Polyeucte*, qui sont des œuvres d'une perfection accomplie; mais personne n'a eu, comme Quinault, le sentiment de la mesure et du rhythme nécessaires à l'inspiration du compositeur. Que reproche-t-on à la langue française, musicalement parlant ? On lui reproche de n'avoir pas autant de voyelles que la langue italienne. Hé bien ! lisez les principaux passages d'*Armide* et de *Roland*, les voyelles abondent ; elles sont là, non point par un effet du hasard, mais par une précaution du librettiste, afin d'aider à l'émission du son. Les vers de Quinault appellent la mélodie comme le Septentrion attire l'aimant.

Tous les rhétoriciens ont fait le parallèle obligé entre Corneille et Racine; le parallèle entre Racine et Quinault serait plus neuf et plus aisé. — Racine, avant d'aborder la tragédie, écrit des odes fort ordinaires sur les nymphes de la Seine; Quinault, lui aussi, a des hésitations, se lance dans la comédie de genre avant de découvrir sa véritable veine. Racine, ayant chanté l'amour et mené une jeunesse orageuse, a des scrupules, sur la fin de sa carrière; les mêmes inquiétudes religieuses tracassent Quinault et lui font abandonner la scène de ses exploits. Le chef-d'œuvre de Racine est sa dernière pièce : *Athalie;* — le chef-d'œuvre de Quinault est : *Armide*, son dernier opéra.

Voilà bien des traits de ressemblance qui indiquent suffisamment (à des degrés divers) la même nature de talent. Nous avons loué, exalté, déifié *Athalie*; nos dédains pour *Armide* sont inconcevables. C'est là que l'amabilité du style est vraiment soutenue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus de charmes dans les détails et dans l'invention allégorique. Le seul rival que l'on puisse opposer à l'auteur est Virgile lui-même, le grand Virgile; Didon éplorée, essayant de s'opposer au départ de son amant, n'est pas plus touchante qu'Armide enlaçant dans ses bras charmants et voluptueux le chevalier Renaud.

Je mourrai si tu pars et tu n'en peux douter.....
Ingrat ! sans toi, je ne puis vivre.

Mais, après mon trépas, ne crois pas éviter
Mon ombre obstinée à te suivre.
Tu la verras s'armer contre ton cœur sans foi ;
Tu la trouveras inflexible,
Comme tu l'as été pour moi ;
Et sa fureur, s'il est possible,
Egalera l'amour dont j'ai brûlé pour toi

N'est-ce pas là une belle strophe et ce monologue ne traduit-il pas à merveille les mouvements d'un cœur blessé?

Quinault n'a pas eu seulement le don des vers harmonieux ; il a trouvé aussi des mots comme le : *Qu'il mourût,* d'Horace, et le : *Moi seule*, de Médée. — Cybèle, jalouse du bel Atys et de la nymphe qu'il aime, fait périr cette nymphe ; Atys désespéré se tue, et pendant que Cybèle verse des larmes sur le sort de son favori : — Ne pleurez pas, s'écrie Atys...

Je suis assez vengé : vous m'aimez et je meurs !

Réponse sublime et qui suffirait à recommander la mémoire du poète à l'admiration de la postérité.

C'est *Armide* qui a valu à son auteur les éloges exagérés de Schlegel. Il est vrai que Schlegel et Lessing, en bons Allemands qu'ils étaient, ont suivi un procédé identique ; de même que Lessing, dans sa Dramaturgie, a mis Destouches en tête de notre littérature, de même Schlegel n'a glorifié Quinault qu'aux dépens de Molière. Sacrifier Metastase à Quinault, passe encore ; mais Molière ne s'immole pas ainsi. Halte-là, monsieur le critique !

Nous appellerons spécialement l'attention du lecteur sur le ballet introduit par le poète au troisième acte d'*Armide*. Ce divertissement, au lieu d'être une superfluité, concourt au développement de l'intrigue. C'est, je crois, la première fois qu'on a imaginé de faire servir la danse à l'intérêt de l'action. Armide appelle la Haine et lui livre le cœur de Renaud. « Aussitôt, dit le texte, la Haine sort des Enfers accompagnée des Furies, de la Cruauté, de la Vengeance, de la Rage et des Passions qui dépendent de la Haine. » Tout ce monde-là se met à danser, comme de juste.

On pourra rire de la naïveté du procédé et surtout de la phrase que nous venons de transcrire. Il faut bien reconnaître néanmoins que l'innovation était considérable ; elle ouvre la carrière aux opéras où la danse est partie agissante et nécessaire, comme dans *le Dieu et la Bayadère* ou la *Muette de Portici*. Rappelons nous que les trois quarts des

écrivains actuels amènent un intermède chorégraphique par ces simples mots : — *Que la fête commence !* — C'est commode, mais peu ingénieux et peu spirituel !

Les œuvres du grand siècle sont toutes marquées d'un incomparable cachet de majesté. Toute brûlante qu'est la passion d'Armide, il y a de la retenue et de la dignité dans les élans de cette enchanteresse ; Quinault est un Scribe en perruque bouclée. Sans doute, il n'a point deviné qu'en dehors de la mythologie on fouillerait dans les sujets historiques, qu'on coucherait la Saint-Barthélemy sur les portées d'un papier réglé, qu'on ferait chanter des cavatines à Jeanne d'Arc et des airs de basse au farouche Attila, au splendide Nabuchodonosor. On ne peut avoir toutes les presciences. Quinault tâchait surtout d'accommoder ses ouvrages aux volontés du Roi, qui avait en horreur la musique brillante et facile. Une anecdote à ce sujet. Un jour, le duc de Saint-Aignan ayant présenté à Louis XIV le petit Baptiste (Anet), qui exécutait sur le violon des morceaux d'une agilité prodigieuse, le prince écouta patiemment, indolemment, les variations du virtuose ; après quoi, ayant fait venir un artiste de la chapelle royale : — Jouez-moi un air de *Cadmus*, demanda-t-il. — La mélodie lourde et traînante de Lulli plongea Louis XIV dans le ravissement. Se tournant vers le duc de Saint-Aignan : — Que voulez-vous, monsieur, dit-il, je ne saurais que vous répondre ; voilà mon goût à moi, voilà mon goût.

Il ne faudrait pas admettre que l'habile Quinault ait été dépourvu de malice. Comme tous les lyriques, il avait un réel talent pour l'épigramme. On se souvient des doléances qu'il fit sur les difficultés qu'il éprouva à marier ses filles. Les quatre derniers vers de ce morceau poétique sont seuls connus. Chose bizarre ! nous avons retrouvé la pièce entière dans un volume de controverses religieuses ; nous la publions telle quelle.

L'OPÉRA DIFFICILE

Ce n'est pas l'opéra que je fais pour le Roy
Qui m'empesche d'estre tranquille ;
Tout ce qu'on fait pour lui paraît toujours facile.
La grande peine où je me voi,
C'est d'avoir cinq filles chez moi,
Dont la moins âgée est nubile.
Je dois les établir et voudrois le pouvoir ;
Mais à suivre Apollon, on ne s'enrichit guère,
C'est avec peu de bien un terrible devoir
De se sentir pressé d'estre cinq fois beau-père.

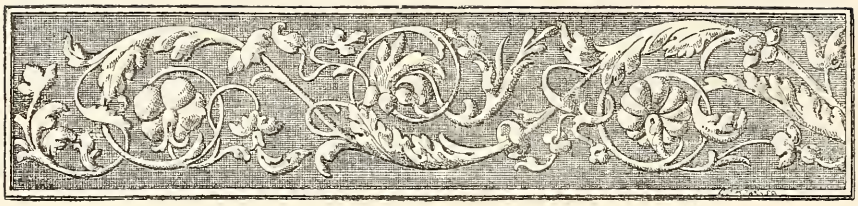
Quoi ? cinq actes devant notaire,
Pour cinq filles qu'il faut pourvoir !
O ciel ! peut-on jamais avoir
Opéra plus fâcheux à faire ?

Quoi qu'en ait dit ce père embarrassé, il fit épouser son aînée à un neveu du peintre Lebrun, et sa cadette à M. Gaillard, qui occupait un poste élevé dans la magistrature.

Après *Armide*, Quinault se confina dans les pratiques de la dévotion. Il mourut le 26 novembre 1688, laissant la réputation d'un homme adroit et sensible. Un distique de Boileau a failli ensevelir dans l'oubli le chantre d'*Armide* et d'*Atys;* heureusement que La Harpe et Voltaire sont venus infirmer le jugement du satirique.

Il n'est point vrai de dire que les opéras de Quinault soient des *lieux communs*; l'expression de *morale lubrique* est aussi déplacée qu'indécente. Il n'est pas exact non plus que Lulli ait *réchauffé* les ouvrages de son collaborateur; c'est plutôt le contraire qui serait la vérité. Quinault a en partage le tour nombreux et l'élégance innée; ces qualités, il les a conservées en dépit des outrages du temps. Ne le comparons à aucun des auteurs modernes; M. Viennet a plus imité La Fontaine que M. de Saint-Georges n'a continué Quinault. Les conditions de l'art ont changé; mais, dans sa spécialité curieuse, le fils du boulanger est resté inimitable, comme Saint-Simon dans ses Mémoires, comme Bossuet dans ses Oraisons funèbres, comme Despréaux dans son Lutrin, comme Béranger dans ses Chansons. Il y a des génies qui ne font pas école; pour comprendre le mérite de Quinault il faut relire Marmontel et le bailli du Rolet.

DANIEL BERNARD.



LES NOELS DE NICOLAS SABOLY

Un homme d'esprit et de sens, qui était aussi un grand économiste et un clairvoyant observateur, me disait un jour qu'il ne fallait produire à Paris que ce qui n'y était pas déjà.

A ce compte, la notice que nous publions aujourd'hui et les pièces qui l'accompagnent seront les bienvenues dans la *Chronique musicale* qui prend à tâche de ne rien omettre de ce qui, parmi les hommes et les choses d'art lyrique, peut intéresser et piquer la curiosité des connaisseurs.

Nicolas Saboly, l'auteur si justement célèbre des Noëls provençaux, né à Monteux (Vaucluse), en 1614, mort à Avignon le 25 juillet 1675, à l'âge de 61 ans, était devenu deuxième *bénéficier* de Saint-Pierre, église collégiale de cette ville. Il en fut aussi maître de musique et organiste durant un assez grand nombre d'années, pendant lesquelles il composa plus de cent Noëls qui, depuis deux siècles, sont encore aujourd'hui restés populaires dans nos contrées méridionales. Il les mettait, le plus souvent, lui-même en musique ; aussi, est-ce à juste raison qu'il fut appelé le *Troubadour du dix-septième siècle*.

« S'il avait pu, dit Fortia d'Urban, chanter l'amour, les belles et les exploits de l'ancienne chevalerie, il aurait obtenu une place très-distinguée parmi les premiers poëtes de la nation. Ses Noëls, qui sont tout autant d'hymnes, respirent une naïveté touchante et presque sublime. »

Saboly, nous venons de le dire, composait presque toujours la musique de ses Noëls ; mais il faut remarquer que, dès que ces sortes de petits poèmes avaient vu le jour, les musiciens de son temps s'en empa-

LA NATIVITÉ

Musique de NICOLAS SABOLY

Traduction de Charles SOULLIER

Allegretto (♩=104)

1er SOPRANO ou 1er TENOR

Venez donc, gentes pastou - rel-les; Venez donc jeunes pastou-
Venès lèu Vèi-re la piéu-cel-lo; Venès lèu, Genti pastou-

2e TENOR ou MEZZO SOPRANO

Venez donc gentes pastou - rel-les; Venez donc jeunes pastou-
Venès lèu Vèi-re la piéu-cel-lo; Venès lèu, Genti pastou-

BASSE ou CONTRALTO

div:

Venez donc, gentes pastou - rel-les; Venez donc jeunes pastou-
Venès lèu Vèi-re la piéu-cel-lo; Venès lèu, Genti pastou-

reaux! Venez voir le pro - di - ge nouveau Qui va mar-quer l'è-re nou - velle
rèu! Soun enfant es pu blanc que la nèu, E tre-lu - sis coume uno es - tello

reaux! Venez voir le pro - di - ge nouveau Qui va mar-quer l'è-re nou - vel - le
rèu! Soun enfant es pu blanc que la nèu, E tre-lu - sis coume uno es - tel - lo

reaux! Venez voir le pro - di - ge nouveau Qui va mar-quer l'è-re nou - vel - le
rèu! Soun enfant es pu blanc que la nèu, E tre-lu - sis coume uno es - tel - lo

Ah! ah! ah! que la mère est bel-le Ah! ah! ah! que l'enfant est beau!
Ai! ai! ai! que la maire es bel-lo! Ai! ai! ai! que l'enfant es bèu.

Ah! ah! ah! que la mère est bel-le Ah! Ah! ah! ah! que l'enfant est beau!
Ai! ai! ai! que la maire es bel-lo! Ai! Ai! ai! ai! que l'enfant es bèu.

Ah! ah! ah! que la mère est bel-le Ah! Ah! ah! ah! que l'enfant est beau!
Ai! ai! ai! que la maire es bel-lo! Ai! Ai! ai! ai! que l'enfant es bèu.

(NOTA) L'air de ce Noël est dit-on tiré de la Comédie de Molière LE MÉDECIN MALGRÉ LUI, représentée pour la 1re fois au Théâtre Français le 9 Août 1666. Quelques uns l'attribuent à Lulli.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1

Venez, donc
Gentes pastourelles;
Venez donc
Jeunes pastoureaux!
Venez voir le prodige nouveau
Qui va marquer l'ère nouvelle
Ah!ah!ah!que la mère est belle
Ah!ah!ah!que l'enfant est beau!

2

Levez-vous,
Le ciel est splendide
Levez-vous,
Vite, arrivez tous!
Venez donc, venez, vous joindre à nous,
Mathieu, Christophe, Armand, Placide!
Dieu! Dieu! Dieu! quel regard candide!
Dieu! Dieu! Dieu! quel air tendre et doux!

3

- Qui va là?
Qui frappe à la porte?
Qui va là?
- Que vous fait cela?
Vous verrez ce que nous portons là...
- Bien venu soit l'ami qui porte!
- Pan! pan! pan! ouvrez-nous: qu'importe?
Pan! pan! pan! ouvrez: nous voilà!

4

Doucement!
Il a fine oreille:
Doucement!
Marchez lentement!
Approchez bien délicatement,
Comme sur la fleur fait l'abeille.
Paix! paix! paix! car l'enfant sommeille,
Paix! paix! paix! car le petit dort!

TEXTE ORIGINAL.

1

Venès lèu
Vèire la piéucello;
Venès lèu,
Genti pastourèu!
Soun enfant es pu blanc que la nèu,
E trelusis coume uno estello.
Ai! ai! ai! que la maire es bello!
Ai! ai! que l'enfant es bèu.

2

Hòu! Christòu,
La nuech es fort claro,
Hòu! Christòu,
Sauto vite au sòu,
E vai-t'en au païs dei Jusiòu,
Vèire Jèsu, qu'es causo raro.
Hòu! hòu! hòu! me lève toutaro,
Hòu! hòu! toutaro li vòu.

3

Qu's aqui
Que bat de la sorto?
Qu's aqui?
Sian vòsteis ami,
Que pourten un parèu de cabrit:
Dison qu'es bon ami qu porto.
Ta! ta! ta! druvès nous la porto,
Ta! ta! venès nous druvi!

4

Avès tort,
Vous e vòstei fiho,
Avès tort
De pica tan fort;
Vàutrei, pastre, sias tous de butor,
Poudès jamai teni sesiho.
Chut! chut! chut! que l'enfant soumiho,
Chut! chut! que lou petit dor.

5

Gros badau,
N aurés jamai pauso!
Gros badau,
Teisas vous un pau!
Parlas, plan, e marchas tan pu siau
Coume fai uno cacalauso.
Plan! plan! plan! que l'enfant repauso;
Plan! plan! leissas-l'en repau.

LA REDEMPTION

Musique de NICOLAS SABOLY

Traduction de Charles SOULLIER

Andantino (♩=6)

1er SOPRANO ou 1er TENOR.

Puis-que l'or-gueil de l'hu-mai-ne na-tu-re
Pièis-que l'or-guei de l'u-ma-no na-tu-ro,

MESOPRANO ou BARYTON.

Puis-que l'or-gueil de l'hu-mai-ne na-ture O sa rê-
Pièis-que l'or-guei de l'u-ma-no na-turo, È-ro moun-

CONTRALTO ou BASSE.

Puis-que l'or-gueil de l'hu-mai-ne na-tu-re
Pièis-que l'or-guei de l'u-ma-no na-tu-ro,

O-sa rê-ver u-ne tour de Ba-bel Un Homme Dieu pour
È-ro moun-ta jus-qu'à Diéu a moun-daut, Un O-me Diéu, pèr

div.

ver u-ne tour de Ba-bel Un Homme Dieu pour
ta jus-qu'à Diéu a moun-daut, Un O-me Diéu, pèr

O sa rê-ver u-ne tour de Ba-bel Un Homme Dieu pour
È-ro moun-ta jus-qu'à Diéu a moun-daut, Un O-me Diéu, pèr

ré-parer l'in-ju-re Sur cet-te terre est descen-du du ciel
re-pa-ra l'in-ju-ro, Fau que des-cèn-de dou cèu ei-ça-vau.

ré-parer l'in-ju-re Sur cet-te terre est descen-du du ciel
re-pa-ra l'in-ju-ro, Fau que des-cèn-de dou cèu ei-ça-vau.

ré-parer l'in-ju-re Sur cet-te terre est descen-du du ciel.
re-pa-ra l'in-ju-ro, Fau que des-cèn-de dou cèu ei-ça-vau.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1

Puisque l'orgueil de l'humaine nature
Osa rêver une tour de Babel
Un homme Dieu pour réparer l'injure
Sur cette terre est descendu du ciel.

2

Quand même Adam n'eut pas commis sa faute
Le fils de Dieu fût encor descendu.
Sa mission fut si grande et si haute,
Qu'il fallait bien que son nom fût connu.

3

Quel méchant lit qu'une pierre de taille.
Un gros caillou n'est qu'un coussin bien dur;
Mais le bon fruit, conservé sur la paille,
Avec le temps profite et devient mûr.

4

Ce faible enfant est trop jeune et trop tendre,
Traitre Judas, on n'en donnerait rien;
Laisse le donc mûrir pour le mieux vendre
Et de la terre il sera le vrai bien.

5

Il est fragile autant qu'on peut le dire:
Le moindre mal lui causerait la mort,
Il saura mieux endurer son martyre
Lorsque le temps l'aura rendu plus fort.

6

Si père Adam, lorsqu'il mangea sa pomme,
Eût vu Jésus verser son sang pour nous,
Il se fût dit: Heureux le premier homme
Dont le péché fit un sauveur si doux!

TEXTE ORIGINAL.

1

Pièisque l'ourguei de l'umano naturo,
Èro mounta jusqu'à Diéu a moundaut,
Un Ome Diéu, pèr repera l'injuro,
Fau que descènde dóu cèu eiçavau

2

Quand bèn Adam n'auriégis fas de fauto,
Lou Fiéu de Diéu sarié toujour vengu;
Sa qualitat es si grando e si auto,
Qu'èro besoun que fusse couneigu.

3

Lou marrit lie qu'uno pèiro de taio!
Un gros caiau es un couissin bèn dur!
Aquéu bèu fru qu'es sus un pau de paio,
Emé lou tèms se rendra bèn madur.

4

Aquel enfant es trop jouine e trop tèndre,
Traite Judas! nauriés gaire d'argènt,
S'entrepreniés toutaro de lou vèndre:
Espèro dounc qu'age un pau mai de tèm.

5

Es delica mai que noun pourriéu dire,
Lou mendre mau li causarié la mort:
Pourra bèn mai endura de martire,
Quand sara grand e que sara plus fort.

6

Si tu vesiés, Adam, à ta presènco,
Lou Fiéu de Diéu mouri pèr toun amour,
Pourriés bèn dire: Urouso es moun óufènso,
Qu'a meritat un si grand Redentour!

SAINT JOSEPH ET SON HÔTE

DIALOGUE

Précédé et suivi du Chœur des Bergers et des Rois

Musique de NICOLAS SABOLY

Traduction de Charles SOULLIER.

Chœur

1er SOPRANO ou TENOR — Largo pietoso (♩ - 72)

(Français) I - ci ber-gers et conqué - rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
(Provençal) A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

2e SOPRANO ou BARYTON

I - ci ber-gers et conqué - rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

CONTRALTO ou BASSE

I - ci ber-gers et conqué - rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

rall. tenue

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras- sem- ble.
cas- to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas- to.

rall. tenue

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras- sem- ble.
cas-to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas- to.

rall. tenue

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras - sem - ble.
cas - to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas- to.

Dialogue

SAINT JOSEPH — Largo pietoso

Ho - là! quelqu'un maitre ou mai-tresse, A - mis ré-pondez à ma
Hou! de l'ous- tau! mes - tre, mes-tresse, Var-let, chambriero, ci-lia-

rall. tenue

voix J'ai dé - jà frap - pé bien des fois Et nul ne vient, quelle ru-des - se!
res? Ai dé - jà pi - ca proun de fes, E res noun vèn, quinto ru-des - so!

L'HÔTE — Vivement et avec humeur Récitatif.

Vous in ter - rompez mon som meil A ce ta page on ne dort
Me siéu dé - jà le - va tres cop; S'ei - çò du - ro, dour-mi - rai

meruré

guè-re. Vous qui pro - vo-quez mon ré-veil Que von-lez vous que faut-il fai - - re?
gaï - re. Qu pico a bas? qu'es tout a - co Quau sias? que vou-lès? que fau faï - - re?

TRADUCTION FRANCAISE

1

St JOSEPH

Holà! quelqu'un! maitre ou maitresse!
Amis, répondez à ma voix!
J'ai déja frappé bien des fois,
Et nul ne vient; quelle rudesse!

L'HÔTE, brusquement.

Vous interrompez mon sommeil!
A ce tapage on ne dort guère,
Vous qui provoquez mon réveil
Que voulez-vous? que faut-il faire?

2

St JOSEPH, d'une voix très douce.

Mon bon ami, si je réclame,
C'est au nom de l'humanité
Donnez-nous l'hospitalité
Si ce n'est pour moi, pour ma femme!

L'HÔTE

Vous êtes des trouble-repos,
Des rôdeurs, troupe mal famée,
Qui dérangez à tout propos:
Bonne nuit! ma porte est fermée!

3

St JOSEPH

Nazareth est notre patrie.
Je suis Joseph le charpentier,
Assez connu dans mon métier:
Ma femme s'appelle Marie.

L'HÔTE

Je ne puis pas vous recueillir:
Allez chercher ailleurs fortune.
La nuit, on n'a guère à choisir:
Couchez donc au clair de la lune.

4

St JOSEPH

De la nourriture et du gite
Nous payrons le prix, quel qu'il soit:
Souvent le moindre petit toit
Vaut un palais, quand il abrite.

L'HÔTE

Votre souper sera mal cuit,
Mon linge est de grossière toile
Vous risquez donc, pour cette nuit,
De loger à la belle étoile.

5

St JOSEPH

Ne nous traitez pas de la sorte:
Vous pourriez, par ce temps affreux,
En vous montrant si rigoureux,
Nous trouver morts à votre porte!

L'HÔTE, d'un ton plus doux.

Vous triomphez de ma bonté,
Et je veux être secourable.
Je vous reçois par charité:
Vous coucherez dans une étable.

TEXTE ORIGINAL

1

SAN JOUSÈ

Hòu! de l'oustau! mèstre, mestresso,
Varlet, chambriero, ci li a res?
Ai déjà pica proun de fes,
E'res noun vèn! quinto rudesso!

L'OSTE

Me siéu deja leva tres cop;
S'eiçò duro, dourmirai gaire.
Qu pico a bas? qu'es tout acò?
Quau sias? que voulès? que fau faire?

2

SAN JOUSÈ

Moun bon ami, prènes la peno
De descèndre un pau eiçavau!
Voudrias louja dins voste oustau,
Iéu soulamen emé ma feno?

L'OSTE

Vautre sias de troublo-repau;
Sias d'aguéstei batur-d'estrado
Que soumjas rèn qu'à faire mau.
Adioussias, ma porto es sarrado

3

SAN JOUSÈ

Nazarèt es nostro patrio;
Iéu siéu pas tau que me crèse:
Siéu fustié, m'apelle Jousè
Ma femo s'apello Mario.

L'OSTE

Ci li a proun gènt, vole plus res;
Diéu vous done meiour fourtuno!
Si me cresès, demandarès
Vount es lou lougis de la Luno.

4

SAN JOUSÈ

Retiras-nous, que que nous coste!
Loujas-nous dins lou galatas;
Vous pagaren nostre repas,
Coume s'erian à taulo d'oste.

L'OSTE

Voste soupa sara man cue;
Cresé que farés pauro chiero
Car pèr segur, aquesto nue,
Vous loujarès à la carriero.

5

SAN JOUSÈ

Nous tratés pas d'aquelo sorto
Hélas! vesès lou tèms que fai!
Durbès-nous! s'istas gaire mai,
Nous troubarés mort à la porto!

L'OSTE

Vosto moulié me fai pieta,
E me rènd un pau plus afable:
Vous loujarai pèr carita
Dins un pichot marrit estable.

DIEU ET DIABLE

Musique de **NICOLAS SABOLY**.

Traduction de **Charles SOULLIER**

Allegretto (♩=88)

1er SOPRANO ou 1er TENOR

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jóusè m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

MESOPRANO ou BARYTON

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jóusè m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

CONTRALTO ou BASSE

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jóusè m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il gêle Qu'il
Sant Jóu-sè m'a di: Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand jalo, Quand

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il
Sant Jóu-sè m'a di: Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il gêle Qu'il
Sant Jóu-sè m'a di Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand jalo, Quand

grê-le Les mau-vai-ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne vo, Lei mar - ri-dei gènt Soun pèr or - to d'a - quéu tèm.

grê-le Les mau-vai-ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne-vo, Lei mar - ri-dei gènt Soun pèr or - to d'a - quéu tèm.

grê-le Les mau-vai-ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne-vo, Lei mar - ri-dei gènt Soun pèr or - to d'a - quéu tèm.

VARIANTES pour la Chanson Complainte à chanter par une voix seule

J'ai vu Luci - fer Mali - corne Portant corne J'ai vu Luci - fer Pour moi

Sorti de l'En fer Ô Diable Effroy - a-ble Dis que me veux tu Fair' la chasse à ta ver-tu

(**NOTA**) Les paroles provençales de ce Noël sont si défectueuses et si biscornues (le diable avait sans doute ensorcelé la muse de l'auteur) que nous n'osons pas les traduire complètement. Nous nous bornons au 1er Couplet mais nous suppléons aux autres couplets par une chanson complainte sur cet air d'ailleurs très remarquable de **SABOLY**.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1

J'ai vu Lucifer,
Malicorne,
Portant corne;
J'ai vu Lucifer
Pour moi sorti de l'Enfer
-Ô diable
Effroyable,
Dis,que me veux-tu?
-Fair'la chasse à ta vertu.

2

-J'ai pour tes loisirs
Des fillettes,
Gentillettes,
J'ai pour tes loisirs
Des amours et des plaisirs.
-Ô diable,
Effroyable,
Pour l'amour de Dieu
A Satan j'ai dit adieu.

3

-J'ai dans mes greniers
Vingt exquises
Friandises,
J'ai dans mes greniers
Des fruits secs en pleins paniers.
-Ô diable,
Effroyable,
Qui fais tant d'heureux,
Garde tes fruits secs pour eux!

4

-Je suis exigeant,
Prends y garde
En ta mansarde!
Je suis exigeant
Quand on a besoin d'argent.
-Ô diable
Effroyable,
Je m'en passerai!
Je suis pauvre et j'pâtirai!

5

-Rends-toi donc enfin,
Ou la vie
T'est ravie,
Rends-toi donc enfin,
Ou ton fils mourra de faim!
-Ô diable
Effroyable,
Je me donne à toi...
Que Charlot vive et prends moi!

6

-Il t'faudra,demain
Seul'ressource
De ta bourse,
Il t'faudra demain,
Arrêter sur l'grand chemin.
-Ô diable
Effroyable,
Mon fils a d'l'honneur
Et n'veut pas d'un pèr' voleur!

7

-Mourez donc alors,
Indociles,
Imbéciles,
Mourez donc alors,
Selon la loi des plus forts!
-Ô diable
Effroyable,
Nous mourrons tous deux,
Mais...pour vivre dans les cieux!

TEXTE ORIGINAL.

1

Sant Jóusè m'a di:
Prente gardo, prente gardo!
Sant Jóusè m'a di:
Prente gardo pèr ei ci!
Quand jalo,quand nèvo,lei marridei gènt
Soun pèr orto d'a quéu tèm

2

M'a mes quantecant
L'alabardo, l'alabardo
M'a mes quantecant
L'alabardo entre lei man:
*Qui marche?qui vive?*vese tres voulur!
*Qui va là?*Sian pas Segur!

3

Leis ai vist de près
Qu'an de mourre,qu'an de mourre!
Leis ai vist de près
Qu'an de mourre de travès
De pato,de grifo,coume noste cat,
E de co coume de rat!

4

Vilèn Belzebut,
Qu'as de bano,qu'as de bano,
Vilèn Belzebut,
Qu'as de bano sus lou su,
Que rodes? que cerques?ci li a rèn de tiéu
Sian tous deis enfant de Diéu

5

Traite Lucifer,
Perqué sortes,perqué sortes,
Traite Lucifer,
Perqué sortes de l'infer?
La casso,la pesco valòn rèn pèr tu
Aro que Diéu es vengu.

6

Malurous Satan,
Qu'as leis alo,qu'as leis alo,
Malurous Satan,
Qu'as leis alo dun tavan,
Que dises? que groundes?fasses pas lou fin!
Toun Mèstre es aqui dedin.

7

Bèl ange Michèu,
Sourtès vite,sourtès vite,
Bèl ange Michèu,
Sourtès vite,vènes lèu.
Lei diable barrulon à l'entour dóu jas,
Mandas lèi au païs bas.

raient pour y adapter leurs mélodies ; et nous voyons dans les divers recueils notés qui nous restent de lui, que plusieurs d'entre eux comptent jusqu'à trois ou quatre airs différents. Toutefois, les meilleurs de ces airs étaient, bien entendu, toujours les siens.

Certes, on doit avouer, avec Fortia d'Urban, que la plupart des mélodies de Saboly sont empreintes d'une naïveté touchante qui s'élève parfois jusqu'au sublime ; et l'un des airs que nous reproduisons ci-contre (le Dialogue de *saint Joseph et son hôte*), qui est un modèle du genre, en est une preuve convaincante ; mais il ne faut pas oublier de dire aussi, avec le biographe Barjavel, que ces qualités ne constituent pas exclusivement le caractère du chantre de la *Nativité*. On trouve dans ses recueils quelques pièces très mordantes et très spirituellement satiriques, telles que celles sur l'abbé Bibasso et contre un sieur Cadenières, qui furent, dit-on, retranchées de sa collection, afin de ne pas blesser la susceptibilité de quelques familles du pays.

A propos de cette dernière pièce de notre troubadour Contadin, nous croyons être agréable à nos lecteurs en reproduisant ici quelques lignes de notre spirituel Castil-Blaze, qui ne laissait jamais rien échapper dans ses piquantes chroniques.

« Nous trouvons, dit-il, Saboly tout entier dans une chanson pleine d'esprit, de sel attique et surtout de malice, qu'il décocha contre un certain Cadenières, bourgeois gentilhomme qui n'avait pu se faire octroyer le droit de placer la particule devant son nom, dans le pays du monde où rien n'était plus facile. Un juge de l'infime tribunal de saint Pierre, un simple docteur même, étaient anoblis par leurs charges, et Cadenières enrageait de ne pouvoir se faire appeler *M. de Cadenières*. Ce pauvre homme était en outre affligé d'une paralysie aux mains, et Saboly ne lui fit pas même grâce de cette infirmité dans le vaudeville dont il s'agit ; il voulait que le portrait fût ressemblant au dernier point, et ce complément était nécessaire. En voici le premier couplet :

Noste paure cat
Cadeniero
Qu'a de niero,
Noste paure cat
Qu'a de niero
Sus lou na ;
Se grato,
Se freto,
N'en pòu gis avé
Perço qué na gis de det

« Même avec un commentaire, il sera difficile de faire comprendre ce couplet aux personnes qui n'ont pas l'intelligence de la langue provençale. La double pointe de ces vers piquants vient d'un double calembour : *niero* signifie *puce; de* signifie en même temps *doigts*, ou *dé* particule nobiliaire ; *Cadeniero*, nom propre, par la combinaison de ses syllabes, présente réunis ces quatre mots : *qui a des puces.* Ces préliminaires établis, essayons de traduire :

Notre pauvre cat (chat),
Qu'a des puces,
Qu'a des puces,
Notre pauvre cat
Qu'a des puces
Sur le nez :
Se gratte,
Se frotte,
Il n'en peut point saisir,
Parce qu'il n'a point de doints (De).

Saboly trouva la chanson si plaisante qu'il écrivit un air nouveau pour la chanter et la répandre plus avant dans la Société d'Avignon. Elle eut un succès de vogue : tout le monde la redit alors, et peu de nos contemporains l'ont oubliée. L'auteur adapta plus tard la musique de ce vaudeville satirique à son trente-cinquième Noël : *San Jousé m'a dit* (1) et lorsque, dans les réunions de famille, les sept couplets de ce Noël avaient défilé jusqu'au dernier, il était rare que l'assistance ne continuât pas la période, en ajoutant le vaudeville à la queue de *notre pauvre chat* (*Noste pauvre cat*).

Mais, si l'esprit et le sel attique dominaient dans les noëls de Saboly, on y remarquait aussi l'expression d'une sensibilité pleine de douceur et d'aménité. Rien n'égalait la richesse de son imagination, si ce n'est la grandeur de son âme et la bonté de son cœur.

« Au dire de la tradition, dit M. Augustin Boudin dans une récente brochure pleine de détails intéressants sur notre auteur, Saboly était d'un commerce très agréable: Joyeux convive, hôte charmant, il mettait en pratique le précepte d'Horace: *Carpe diem.* Sa maison d'une simplicité antique, mais embellie par la présence de deux muses, était le ren-

(1) Ce Noël fait partie de ceux que nous reproduisons aujourd'hui, et de la collection de ceux qui vont être publiés par l'éditeur de musique, Gustave Avocat.

dez-vous des littérateurs et des artistes. Les chanoines de Saint-Pierre surtout, pour qui le poète musicien avait des prévenances délicates, ne faisaient point défaut à ses soirées d'hiver où les attendait toujours un beau feu bien clair et souvent une bonne bouteille de Châteauneuf. Le chantre de la *Nativité* était généreux, désintéressé, charitable ; son âtre ne fumait guère pour lui seul ; il aimait à rompre le pain de l'hospitalité, et ce n'était pas à la Noël seulement qu'il réservait *la part du bon Dieu.* Sans cela, aurait-il eu des rimes si énergiques contre le mauvais riche ? Sans cela n'eût-il laissé qu'une succession répudiable ? Son âme d'artiste était pleine des élans les plus passionnés pour la vertu. »

L'écrivain auquel nous empruntons ces lignes (et qui par parenthèse a découvert un Noël entièrement inédit de Saboly) eut l'occasion, dans un de ses voyages à Paris, de chanter quelques uns de ces airs au célèbre auteur des *Temps mérovingiens,* Augustin Thierry, qui, après les avoir écoutés religieusement, s'écria : « Ces Noëls sont d'une tou-
« chante simplicité !... Que ces mélodies ont de grâce et de fraîcheur !
« *On n'a entendu cela nulle part.* »

Eh bien, *on pourra l'entendre* aujourd'hui *partout !*

Mais... va-t-on s'écrier, les Noëls de Saboly sont *intraduisibles.* Il faut avoir vécu parmi le peuple avignonais, et avoir parlé sa langue, pour comprendre tout ce que la forme de cette poésie ajoute de charme à l'idée de l'auteur, et tout ce que l'originalité des airs lui prête de mouvement et de vie.

Oui, nous le savons : tel est le cri général des méridionaux à l'endroit de ces Noëls de Saboly, et nous faisons chorus à ce sujet avec tout le monde, du moins pour ce qui touche particulièrement à ses poésies ; mais il n'en est pas de même pour les mélodies qui restent un type invariable: celles-ci seront de tous les temps, elles sont de plus historiques, et à ce titre elles méritent d'être propagées universellement.

Nous avons en effet entrepris un travail bien ingrat : Il y avait surtout, nous en convenons, de la témérité à oser traduire ces Noëls en vers français ; car il s'agissait là non seulement de substituer, ainsi que nous avons pu le faire dans *Sémiramis* de Rossini ou ailleurs, des vers d'une langue à ceux d'une autre, et de plaquer ces vers sur leur musique originale sans changer une seule note et sans en altérer le sens. Il fallait en outre transformer en chœur de pures mélodies, de telle sorte que leur pensée primitive, tout en prenant un corps harmonique, ne fût pas décolorée ou absorbée dans l'ensemble des agencements; mais il y a plus encore, il fallait pouvoir trouver dans les expressions et dans les tournures de notre langue française, un caractère d'originalité assez éner-

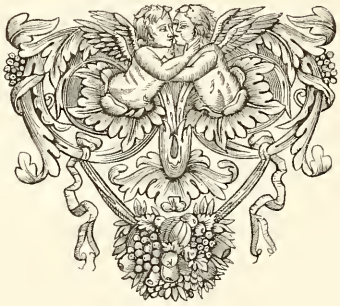
gique pour lutter corps à corps avec cette franchise parfois un peu rude et même un peu décolletée de l'idiome provençal.

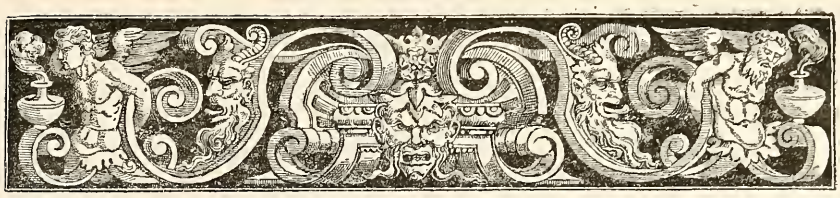
Eh! bien, nous avons tenté de remplir cette tâche et nous nous sommes mis à l'œuvre pour tirer du trop modeste coin où elles étaient reléguées, depuis plus de deux siècles, ces perles de l'art, de la littérature et de l'histoire.

Aurons-nous réussi dans cette entreprise? Ce n'est point à nous à trancher cette question.

On nous saura gré, je pense, de nous être attaché à populariser à naturaliser dans le monde artistique français, les inspirations d'un compositeur spécial qui, pour n'être placé que dans un ordre relativement subalterne, a cependant le mérite considérable de l'antériorité. Cette utile propagation servira de réponse à ceux qui croient qu'avant l'arrivée de Lulli, notre nationalité n'avait point en elle de germe mélodique.

CHARLES SOULLIER.





LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

LES CONCERTS POPULAIRES

Il y a bien peu de temps que le goût de la musique instrumentale s'est introduit en France, mais en revanche il s'est développé depuis quelques années avec une rapidité et une vigueur peu communes. Comment s'expliquer que ce mouvement général des esprits vers une forme de l'art qui a enfanté tant de chefs-d'œuvre, déjà consacrés chez nos voisins par une longue admiration, ait été chez nous si lent à se produire? Cela tient à des causes nombreuses; mais je crois qu'il faut l'attribuer en première ligne au génie particulier de notre nation.

On l'a dit bien souvent, et un critique fort éclairé l'a répété avec beaucoup de justesse (1): « C'est par la clarté des idées, par la rectitude et la promptitude de ses jugements, que la France se distingue surtout en Europe. Vive, ingénieuse et puissante dans le domaine de la réalité et lorsqu'il s'agit d'atteindre un but défini et prochain, elle n'aime guère à s'aventurer par delà l'horizon qui borne son regard. Elle observe et voit bien ce qui est, elle déduit avec rigueur toutes les conséquences possibles d'un principe, elle marche avec intrépidité, et quoi qu'il arrive, jusqu'au bout d'un syllogisme; mais l'enthousiasme qui

(1) Scudo; *Critique et littérature musicales,* Ier volume.

déborde, la rêverie, la mélancolie, la fantaisie, tous les élans vers l'idéal, toutes les aspirations vers l'infini, la France les comprend plus difficilement. Aussi, l'art français, qui brille par tant de qualités éminentes d'ordre, de clarté et de vérité logique, manque-t-il un peu de profondeur et de sensibilité. Il satisfait bien plus la raison que le sentiment, il éclaire plus qu'il n'échauffe, il s'adresse moins à l'intuition du cœur qu'aux facultés réfléchies de l'esprit. »

En littérature, le génie français portera l'art dramatique à sa plus haute expression, il s'y montrera supérieur au génie de toutes les autres nations; mais par contre il n'atteindra jamais aux sommets étincelants de la poésie lyrique. Molière, Racine, Corneille, ont élevé des monuments qui seront à jamais la gloire de notre pays; mais nous n'avons pas une seule œuvre lyrique, pas un seul poème épique à mettre en parallèle avec les chefs-d'œuvre de Virgile, de Dante, de l'Arioste, du Tasse, à moins que vous ne consentiez à vous présenter au concours avec la *Henriade* et quelques odes de Malherbe et de J. B. Rousseau. En peinture, mêmes observations; quelles sont les œuvres de l'école française que vous pourriez opposer avec quelque succès aux grandes compositions de Raphaël, de Michel-Ange, de Véronèse, de Titien? Et encore, en peinture, nous sommes plus riches qu'en littérature, car, si l'épopée littéraire nous fait défaut, nous possédons au moins quelques toiles épiques de Poussin, de Lesueur, de Lebrun, de David et de son école.

Mais arrivons à la musique : en musique, comme en littérature, c'est encore dans le genre dramatique que nous avons le mieux réussi. C'est vers lui que nous avons dirigé toutes nos aspirations, c'est en lui que nous avons concentré toutes nos prédilections; et, si j'avais écrit cet article en 1825, je n'aurais pas hésité à ajouter que c'est le seul que nous comprenions réellement.

Quant à la symphonie, qui est la forme épique de la musique, elle n'existe pas chez-nous; je dis *n'existe pas*, car je ne saurais faire entrer en ligne de compte les quelques productions de ce genre, très rares et d'ailleurs très pâles, qui sont sorties de la plume de nos compositeurs français. Cette forme nous est tellement étrangère, elle reste tellement en dehors de notre goût et de nos tendances musicales, qu'en France, un compositeur purement et exclusivement symphoniste, fût-ce Beethoven lui-même, arriverait sans doute, dans le cours de sa longue carrière, à se créer une certaine célébrité, mais une célébrité tardive et dont l'éclat ne rayonnerait guère au-delà d'un petit cercle de savants et d'artistes. Bien mieux, supposez toujours Beethoven Français, Beethoven,

auteur des neuf symphonies que vous connaissez, ne pourrait pas être nommé membre de l'Institut, et ce, faute de titres suffisants!!!

Avoir créé neuf chefs-d'œuvre qui sont encore l'expression la plus parfaite du grand et du beau en musique, et n'avoir aucun titre à l'immortalité..... que l'Institut confère si généreusement avec le droit de porter un habit à palmes vertes dans les cérémonies officielles! est-ce assez caractéristique? Mais le règlement est formel et si Beethoven avait voulu donner à son amour-propre cette suprême satisfaction (entre nous, je crois qu'il se serait montré absolument indifférent à cet excès d'honneur), il lui aurait fallu écrire *Fidelio*, car, de par la loi, le sanctuaire ne s'ouvre que devant le compositeur qui a fait représenter un opéra en un acte. Quand je dis *Fidelio*, c'est parce que j'ai pris pour exemple le grand nom de Beethoven, mais il ne faudrait pas en induire qu'il fût nécessaire d'écrire une œuvre de cette valeur pour entrer à l'Institut. A quoi bon, puisqu'on y arrive tout aussi sûrement avec un *Postillon de Longjumeau* quelconque, escorté d'une vingtaine de compositions du même genre? Et encore, notez que je parle du beau temps de l'Académie; aujourd'hui, il suffirait d'avoir écrit les *Pantins de Violette*. Demain, on se contentera peut-être de *l'Œil crevé!*

Cette courte digression au sujet d'un règlement suranné, montre bien quel rang effacé la symphonie occupe chez nous dans la hiérarchie musicale. Quant au règlement lui-même, il est peut-être un peu étroit. Avouez pourtant qu'il est essentiellement pratique; il ne vise pas la symphonie, c'est vrai, mais où diantre aurions-nous pris des symphonistes pour en faire des membres de l'Institut?

Que voulez-vous y faire? Cela n'est pas dans notre tempérament artistique. Le génie le plus vaste ne peut pas tout embrasser; d'autres ont créé la symphonie; nous, nous avons créé... le vaudeville. Après tout, le vaudeville est une charmante invention, et tout le monde ne l'aurait pas trouvé! Le Français, « né malin, » l'orna de toutes les grâces de son esprit et sut en faire un type fort aimable. Aussi, le retrouve-t-on un peu partout: en peinture il s'appelle *tableau de genre*, en musique il porte le nom d'*opéra comique*. Sous cette triple forme, le vaudeville constituait encore un genre assez délicat, mais il touchait de bien près aux limites que le bon goût ne doit jamais franchir. Il n'y avait qu'un pas à sauter pour tomber dans la bouffonnerie et dans la trivialité. Hélas! nous l'avons sauté, ce pas, et bien d'autres avec, et de chute en chute nous avons roulé jusqu'aux platitudes du genre bouffe.

Les dix dernières années que nous venons de traverser n'ont pas peu contribué à cette décadence (décadence n'est pas assez fort, c'est débâ-

cle qu'il faudrait dire)! Tous les arts en général se sont desséchés sous le souffle malsain de cet esprit de frivolité qui avait éteint toutes les nobles passions, corrompu le goût et substitué aux plus pures aspirations de l'intelligence un appétit quasi bestial de jouissances faciles et de voluptés grossières. Toute conception sévère et vraiment grande était devenue lettre morte pour la foule, toujours affamée de plaisirs, mais de plaisirs sans efforts.

La Comédie-Française donnait ses magnifiques représentations classiques devant des banquettes vides; le *Misanthrope*, le *Cid*, *Andromaque*, admirables spectacles! disaient les beaux esprits de la jeune génération, et nous nous inclinons bien volontiers devant ces chefs-d'œuvre, mais avouez donc une bonne fois que leur représentation est d'un insupportable ennui. Il n'y a que les gens qui ont lu les poésies de Lebrun-Pindare ou suivi les représentations d'*Arbogaste* pour se divertir à de pareilles antiquités. Ayons donc le courage de nos opinions et faisons justice de toutes ces admirations de convention. Nous allons au théâtre pour nous divertir et non pour étudier encore ce que nous avons tant de fois appris par cœur sur les bancs du collége. Assez de classiques, nous ne les connaissons que trop (en êtes-vous bien sûrs?), nous sommes de notre temps et nous voulons du nouveau. Le *Cid* aux académiciens, à nous la *Belle Hélène!* — Mais à ce compte là, réplique le sévère Mentor, un opéra en cinq actes doit vous paraître un spectacle bien fatigant? — Sans doute, mais il y a la mise en scène et le ballet. — Ah! c'est juste! Pourtant il me semble que la musique de Mozart et de Rossini, que les *Huguenots*, le *Prophète*... — Oh! admirable, sublime, mais c'est de la *grande musique;* il faut l'entendre dix, vingt fois de suite pour la comprendre, et encore, au bout de la vingtième fois, c'est à peine si l'on arrive à retenir quelque petit air qu'on puisse fredonner en sortant du théâtre, ou jouer le lendemain sur son piano; et puis tout cela est un peu rebattu, et d'ailleurs, ce n'est pas toujours amusant, tandis que... — Oui, je sais, la *Belle Hélène?* — Sans doute, pourquoi ne voulez-vous pas admettre... — Il suffit!

Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre,

l'opéra qu'il vous faut, c'est une collection de morceaux gais et faciles qu'on puisse écouter sans fatigue en digérant un bon dîner. — Pourquoi pas? — Allez donc proposer à ces mélomanes de fantaisie de venir entendre une symphonie de Beethoven!

Ce petit tableau de l'état du goût et des arts vous paraîtra sans doute singulièrement chargé. Je veux bien avouer que j'ai un peu forcé la

touche ; mais prenez garde que ces dehors plaisants ne cachent un grand fond de vérité ! Il est incontestable que le niveau artistique a réellement baissé dans ces dernières années ; c'est la musique que nous trouvons en tête de ce mouvement de décadence. C'est à la musique classique qu'était réservée la gloire de nous ramener aux saines traditions.

Au milieu de cette dépravation générale du goût, il s'est trouvé quelques artistes convaincus, dont l'esprit était trop imbu des principes éternels du grand, du beau et du vrai, pour se laisser gagner par la contagion. Ces artistes, ne reculant devant aucune difficulté, se sont courageusement placés en travers du courant qui entraînait la foule, et là, ils ont rassemblé toutes leurs forces pour tenter de réagir contre le mauvais goût et les instincts frivoles de cette foule égarée.

J'ajoute immédiatement que cette noble entreprise a été couronnée de succès : la réforme est commencée, et cette réforme, je l'attribue hautement aux progrès que la musique classique a faits récemment en France, grâce aux efforts persévérants de nos grandes Sociétés de concerts. Ces Sociétés se divisent en deux groupes : 1° Sociétés de concerts à orchestre ; 2° Sociétés de quatuors. Examinons maintenant quelle a été la part de chacun dans ce grand mouvement artistique. Et d'abord, à tout seigneur tout honneur : commençons par la Société des concerts du Conservatoire.

Les concerts du Conservatoire sont d'une nature toute particulière, et forment, à eux seuls, une catégorie absolument à part. Fondée en 1828 par Habeneck, sous les auspices de M. le duc Sosthènes de la Rochefoucauld, dirigée par des maîtres éminents, fermement attachée aux précieuses traditions qui lui ont été léguées par ses fondateurs, cette Société modèle, qui réunit dans son sein les artistes les plus remarquables de Paris, et compose, de l'aveu de tous, le premier orchestre du monde, est passée peu à peu à l'état de véritable institution nationale. Etant donnée cette situation exceptionnelle, nous devons naturellement nous attendre à trouver cette troupe d'élite à la tête du mouvement que nous étudions ici. Eh ! bien, il n'en est rien ; non seulement elle n'est pas à la tête du mouvement, mais encore elle n'y a que fort peu contribué ! Quelque étrange que cela puisse paraître au premier abord, ne nous pressons point de lui en faire un crime, car nous allons voir, par ce qui va suivre, qu'il ne pouvait guère en être autrement. Sans doute, la Société des concerts est notre plus belle institution musicale ; mais cette institution n'est rien moins que populaire. Je m'explique. Les concerts du Conservatoire ont lieu dans une salle de dimensions fort restreintes, et dont l'accès est des plus difficiles. Le public qui les fréquente se compose pres-

que exclusivement d'abonnés, et ne se renouvelle que rarement. C'est un petit cercle d'amateurs et de musiciens distingués, admirateurs éclairés du grand art et n'ayant jamais sacrifié au mauvais goût de la foule. L'amateur qui a réussi à pénétrer dans le sanctuaire après avoir attendu pendant deux ou trois ans et quelquefois davantage qu'une vacance se produisît, se scelle en quelque sorte à la stalle dont il est devenu titulaire, et il se passera de longues années avant qu'il la cède à son successeur. Les concerts du Conservatoire sont donc à peu près inabordables pour la masse du public et dès lors on ne saurait raisonnablement leur reprocher de n'exercer aucune influence sur le goût musical de la masse. Il en est de même des Sociétés de quatuors, qui ne s'adressent, elles aussi, qu'à un public d'élite.

Mais, et c'est ici que nous entrons dans le vif de la question, il s'est formé de nouvelles sociétés d'artistes, à l'imitation de la Société des Concerts, et dans le but de faire participer la foule à ces suprêmes jouissances de la musique, réservées jusque-là à un trop petit nombre de privilégiés. Ces Sociétés ont appelé à elles le public tout entier, et c'est en cela qu'elles ont vraiment mérité et justifié leur nom de *Sociétés populaires.*

Certes la tâche était rude, l'entreprise pleine de hasards et de difficultés : en un mot, c'était l'inconnu avec toutes ses incertitudes. Comment attirer la foule dans une salle de concerts où l'on n'exécuterait de la musique que pour la musique elle-même ? Comment populariser un genre de compositions musicales d'une beauté achevée sans doute, mais d'un style sévère et, d'ailleurs, complétement dépourvues des séductions ordinaires, qui, pour le gros du public, constituent le principal attrait des représentations théâtrales, j'entends l'action dramatique, les décors, les costumes et, en général, toutes les richesses de la mise en scène ? Au théâtre, le public le plus grossier et le plus ignorant en musique, arrive encore à comprendre un opéra et à suivre avec intérêt toutes les péripéties d'un drame lyrique. Peut-être trouvera-t-il la représentation d'une œuvre de Gluck un peu fatigante ; il goûtera mieux sans doute les charmes de ce qu'on appelle *la musique facile* que les beautés calmes et sévères dans leur grandiose simplicité de ce qu'on est convenu d'appeler *la grande musique.* Cependaut, soyez assuré que dans cette *grande musique* qui, pour beaucoup, constitue une étude et nullement un divertissement, il se rencontrera toujours au moins une scène, par exemple la scène des enfers dans *Orphée*, le chœur des Scythes dans *Iphigénie* ou le premier acte d'*Alceste*, pour réchauffer la froideur du public et graver dans son esprit et dans son cœur des impressions ineffaçables.

Quoi qu'on en dise, la foule peut bien ne comprendre qu'imparfaitement les raffinements et les délicatesses qui ne s'adressent qu'à l'esprit, mais elle se laisse toujours émouvoir par tout ce qui parle directement au cœur. J'ai assisté jadis à une de ces représentations gratuites que l'on donnait au Théâtre-Français le jour du 15 août ; j'y ai vu entre autres *Horace*, en compagnie d'un public qui avait été entièrement fourni par les classes les moins éclairées de la société. Eh bien, je dois à la vérité de constater que l'œuvre du grand Corneille avait excité dans tous ces cœurs rudes une émotion que l'on rencontre bien rarement chez les spectateurs des classes plus instruites, qui composent le public ordinaire de la Comédie-Française.

Aucune des beautés de l'œuvre n'échappait à cette foule, qui écoutait religieusement et avec une curiosité pleine d'admiration ces beaux vers, dont les plus saillants étaient immédiatement soulignés par les applaudissements, non plus de la claque (elle avait congé ce jour-là) mais de toute une salle profondément émue. Je vous assure que le spectacle de cette foule, si naïve dans ses éléments, mais si intelligente dans sa masse, m'a causé un vif plaisir et que mon esprit, surexcité par cet enthousiasme si sincère, n'a jamais mieux goûté les sublimes beautés de notre grand poëte français. La foule n'est donc pas insensible à tout ce qui est beau et grand. Elle se laisse toucher par les superbes tirades de Corneille, elle se laissera toucher par les magnifiques accents de la musique de Gluck ; mais quel effet produira sur elle une symphonie de Beethoven ?

H. MARCELLO.

La suite prochainement.

LES DÉCORS ET LES MACHINES

DE L'OPÉRA

Ludovic Celler a décrit, dans un intéressant volume, *les décors, les costumes et la mise en scène au dix-septième siècle.* (1) Après avoir fait connaître l'historique des représentations italiennes qui ont servi de modèle aux nôtres, les machines théâtrales, les ballets de la minorité de Louis XIV, etc., il s'arrête au moment où l'opéra est constitué et devient un spectacle régulier. — C'est à cette époque que nous commencerons, renvoyant le lecteur, pour l'étude des origines, au livre de M. Celler, aux recueils gravés de Burnacini et de Torelli, et à un curieux volume, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, intitulé : *Mémoire de plusieurs décorations qui serue aux pièces contenus en ce présent liure, commancé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année* 1673.

Quand l'abbé Perrin, associé au marquis de Sourdéac, fonda l'Académie de musique, les décorations théâtrales étaient uniformément traitées dans le goût des décorateurs italiens, dont le dessin de Burnacini, reproduit par *la Chronique Musicale*, peut donner une idée. Tous les décors de cette époque présentent un parallélisme complet, d'après une perspective régulière toujours prise de face. A chaque plan les châssis ou coulisses diminuent d'élévation ; les derniers sont hauts de quinze à dix-huit pieds au plus; les plafonds ou bandes d'air qui les accompagnent, s'abaissent graduellement, jusqu'au fond, terminé généralement par une ferme (2) et non par un rideau. Pour la manœuvre, les châssis sont fixés

(1) Paris, 1869, in-12.

(2) On appelle *ferme* une partie de décor formée de toiles tendues sur des châssis, et dont la manœuvre diffère naturellement de celle des rideaux en toiles de fond.

à des portants, roulant dans le dessous sur un chariot qu'un tour de treuil fait avancer ou reculer. Les portants sont doubles à chaque plan, et disposés de façon que le même tour de treuil fait avancer l'un sur le théâtre et reculer l'autre dans les coulisses ; là, on ôte le châssis qui vient d'être vu pour le remplacer par celui qu'une manœuvre inverse fera apparaître et ainsi de suite. Ce système est d'abord appliqué aussi bien pour les intérieurs que pour les paysages; au lieu du décor fermé dont on se sert maintenant pour représenter un salon, il y a de chaque côté une série de châssis dont les lignes de perspective se raccordent tant bien que mal et où les portes et les fenêtres n'existent qu'en peinture.

Tel est le mécanisme des décorations à l'origine, et, il y a moins de quarante ans, nous nous souvenons de l'avoir vu fonctionner encore. Il était, comme on le voit d'une extrême simplicité et facilitait singulièrement les changements à vue qui, à l'Opéra, ont été longtemps la règle. Jusqu'à la représentation de *Guillaume Tell*, il n'y avait pas d'entr'acte, tous les décors changeaient à vue et le rideau ne baissait qu'à la fin du spectacle ou bien entre l'opéra et le ballet.

L'effort des décorateurs à l'origine se porta sur les machines qui étaient fort compliquées. On pourra en juger par la description de celles que le marquis de Sourdéac avait imaginées pour *Pomone*. Elles contribuèrent aux succès de ce premier opéra qui fut représenté pendant huit mois de suite, c'est-à-dire environ cent fois, puisque, dès sa création, l'*Académie de musique*, ainsi du reste que les autres théâtres à cette époque, ne joua que trois fois par semaine. D'après ce qu'en dit Saint-Evremond : « On voyoit les machines avec surprise, les danses avec plaisir ; on entendoit le chant avec agrément et les paroles avec dégoût. »

Voici comment était conçue cette pastorale peu connue et d'un genre bien différent de celui des opéras qui devaient lui succéder.

Le décor du prologue représentait *le Louvre*. Après un court prologue où la nymphe de la Seine et Vertumne chantaient les louanges du Roi, le théâtre changeait et représentait *les Vergers de Pomone*. La déesse veut en bannir l'amour ; le dieu des vergers et un faune s'efforcent en vain de lui plaire ; l'un fait chanter des jardiniers,

Vive le Dieu des jardiniers,
Il est toujours prêt à bien faire,
Bergères, portez vos paniers
Il a de quoy vous satisfaire.
. . . . . .

l'autre fait danser des bouviers. Mais ils n'obtiennent en récompense

qu'une couronne d'épines et une couronne de chardons. Vertumne, dans un monologue, se désole de ne pouvoir attendrir Pomone.

Hélas! que me sert-il de changer tous les jours
De forme et de figure
Si je ne puis changer l'objet de mes amours.

Il évoquait alors les lutins soumis à sa puissance.

Une troupe de follets volaient de tous les côtés du théâtre, puis disparaissaient. Cet effet terminait le premier acte.

Au deuxième acte, le théâtre représentait une *forêt de chênes*. Beroé nourrice de Pomone, se plaignait d'aimer encore.

Ah! n'est-ce pas assez qu'on aime et qu'on soupire
Pendant le cours de sa jeune saison ;
Pourquoi faut-il, amour, étendre ton empire
Jusques sur notre âge grison.

Elle était éprise de Vertumne qui, afin de se débarrasser d'elle, se transformait en Dragon et semblait vouloir la dévorer, mais Beroé se doutait de la ruse et continuait à parler d'amour au Dragon. Vertumne en était réduit à employer d'autres moyens, et c'est là que brillait l'art du machiniste.

« Le ciel brille d'éclairs, le tonnerre gronde, et douze follets transformés en fantômes tombent du ciel dans un nuage enflammé. — Les follets descendus de la machine environnent Beroé, et, pour l'épouvanter, dansent à ses yeux une danse terrible. Trois fantômes disparaissent, quatre autres saisissent Beroé, l'emportent en l'air, et cinq autres restent sur le théâtre. »

En vain le dieu des jardins et quatre jardiniers venaient au secours de Beroé. Les cinq follets restés en scène se transformaient en bourgeoises de Lampsaque. Les jardiniers croyaient reconnaître, l'un sa femme, l'autre sa cousine, mais au moment où ils voulaient les embrasser, les follets se transformaient en autant de buissons d'épines.

Acte III. *Le théâtre représente des rochers et de la verdure.* Vertumne, pour séduire Pomone, paraît en dieu Plutus. Le décor change et l'on voit le palais du dieu des richesses. Pomone reste insensible. Vertumne alors apparaît sous les traits de Bacchus. Le faune, rival de Vertumne, est joué par une troupe de follets et de satyres. La scène devait être amusante et des effets de ce genre ont été bien souvent reproduits dans les féeries modernes.

« Les follets placent Faune sur un gazon et mettent autour de luy trois flacons et trois bouteilles. Lorsqu'il veut prendre une bouteille, elle s'enfuit et traverse le théâtre. Il s'attaque à la seconde qui fuit de même. Il veut saisir la troisième, elle s'élève en l'air où un follet la vient prendre. Il croit s'emparer de la quatrième, elle fond en terre et la cinquième après elle; il prend la sixième et boit à même; il trouve que c'est de l'eau et crache. »

Acte IV. *Le jardin et le berceau de Pomone.* Vertumne prenait la figure de Beroé. Là se plaçait un ballet de *cueilleurs de fruits* venant danser, la hotte sur le dos. La vraie Beroé se montrait alors et Vertumne reprenait sa figure. L'usage des masques, qui pour les danseurs devait subsister jusqu'à Noverre, servait à l'illusion au milieu de tant de transformations.

Pomone, à la fin de cet acte, commençait à s'attendrir.

Au dernier acte on voyait un palais magnifique où étaient célébrées les noces de Vertumne et de Pomone.

« Dix-huit follets transformés paraissent en différentes nues brillantes, six au fond du théâtre dans une grande nue, six sur le côté droit en trois petites nues diverses et autant sur la gauche, sous des formes de Dieux, de Muses et d'Amours, partie chantans, partie jouans des instrumens; à la fin, les six petites nues se retirent et la grande vole du fond du théâtre sur le centre. »

Tel était le programme du premier opéra. Nous avons cru devoir le donner avec quelques détails et l'on voit que dès le début les effets de machines étaient assez compliqués.

Bientôt Lulli succéda à Perrin. Les opéras de Quinault firent régner le genre héroïque à la place de la pastorale.

Vigarani, qui s'était distingué dans toutes les fêtes de la cour, remplaça le marquis de Sourdéac ; il avait pour collaborateur Erard, peintre du roy (1). Les machines ne furent pas moins compliquées, et parmi les effets de théâtre de cette époque nous citerons la scène du Dragon de *Cadmus* qui est restée célèbre (1674); elle était placée au prologue, dont le décor représentait d'abord une campagne riante.

« Les danseurs rustiques qui ont suivi le dieu Pan commencent une fête qui est interrompue par des bruits souterrains, et par une espèce de nuit qui obscurcit tout à coup le théâtre, ce qui oblige l'assemblée champêtre à fuir,

(1) Un procès porté en 1669 devant la *Prévôté de l'hôtel* nous fait connaître quel était alors le prix des décorations. « Entre Ch. Errard, premier peintre du Roy, et Ch. de Vigarany, intendant général des plaisirs, ballets, théâtres et comédies du Roy, demande en paiement de 590 livres pour quatre décorations faites et fournies en 1661, au prix de 1090 livres, sur lequel 500 livres ont été payées. » Expertise ordonnée. Jugement de la Prévôté du 2 mars 1669. — *Archives nationales*. V3. 16.

en poussant des cris de terreur qui font une manière de concert affreux avec les bruits souterrains. Dans cette obscurité soudaine, l'*Envie* sort de son antre qui s'ouvre au milieu du théâtre. Elle évoque le monstrueux *serpent Python* qui paroît dans son marais bourbeux, jetant du feu par la gueule et par les yeux, qui forment la seule lumière qui éclaire le théâtre. Elle appelle les vents les plus impétueux pour seconder sa fureur; elle en fait sortir quatre de ceux qui sont renfermés dans les cavernes souterraines et elle en fait descendre quatre autres de ceux qui forment les orages. Tous ces vents, après avoir volé et s'être croisés dans l'air, viennent se ranger autour d'elle... des traits enflammés percent l'épaisseur des nuages et fondent sur le *serpent Python*, qui, après s'être débattu quelque temps en l'air, tombe enfin tout embrasé dans son marais bourbeux. Une pluie de feu se répand sur toute la scène et contraint l'*Envie* de s'abîmer avec les quatre vents souterrains, tandis que les vents de l'air s'envolent. Dans le même instant les nuages se dissipent et le théâtre devient entièrement éclairé. »

En 1680, Vigarani se retira. Berain le remplaça pour les dessins des costumes, et ce fut un sieur Rousseau qui peignit les décorations (1). Dès l'année suivante, Lully fit venir d'Italie un machiniste, Rivani, qui avait longtemps travaillé aux somptueux opéras de Venise. Rivani, pour son début exécuta les décors et les machines du *Triomphe de l'Amour*, où, entre autres effets, on admira un double théâtre divisant en deux étages le fond de la scène. — Déjà, du reste, dans la *Toison d'or*, le marquis de Sourdéac avait exécuté une construction de ce genre (2). Une innovation plus réelle, qui contribua, non moins que les décors, au succès du *Triomphe de l'Amour*, ce fut la présence des danseuses, qui parurent pour la première fois à l'Opéra. Jusque là, les rôles de femmes avaient été dansés par des hommes masqués.

En 1684, pour la représentation d'*Amadis*, les décorations furent dessinées par Bérain, qui ne s'était fait connaître encore que comme dessinateur de costumes. « Jamais, dit le Mercure, on n'a rien vu de plus magnifique, de mieux entendu ni de plus convenable au sujet. Les vols dont la nouveauté et la beauté ont surpris, sont du même Bérain qu'on peut dire un génie universel. (3) »

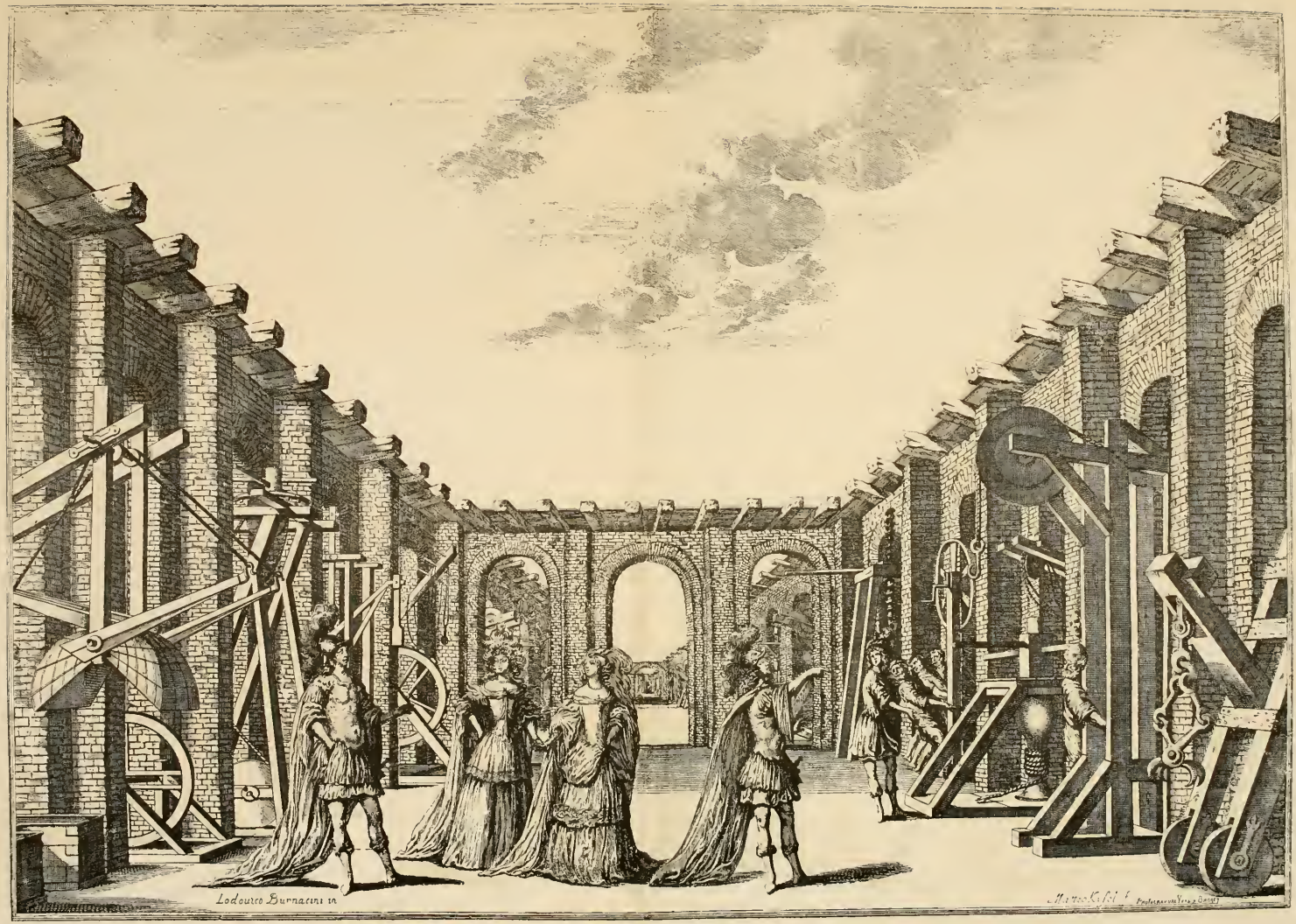
Bérain est encore cité en 1690 comme ayant composé les décorations d'*Enée et Lavinie*.

Pendant quelques années, l'art du décorateur fit peu de progrès. Les

(1) Parfait. Histoire inédite de l'Académie Royale de musique. *Bibliothèque nationale*, manuscrits. Fr. 12355.

(2) L. Celler. Les décors, les costumes et la mise en scène au dix-septième siècle, p. 122.

(3) Mercure Galant. Janvier, 1684, p. 327-328.



DÉCOR DU STYLE ITALIEN

Dessiné pour l'Opéra par Burnacini (xviie siècle.)

habiles artistes dont nous venons de parler avaient créé des modèles que l'on se bornait à reproduire avec quelques modifications nécessitées par les exigences de tel ou tel poème. A cette époque, les décors et les costumes servaient longtemps. Il était rare que l'on fît pour un ouvrage des décors complétement neufs. On se contentait souvent de combiner des temples, des arbres, des palais appartenant à différents opéras. La plantation était toujours la même : la perspective toujours prise du même point, mais bientôt des innovations hardies devaient se produire et de grands progrès devaient être réalisés dans l'art du décorateur.

II

En 1726, une des décorations de *Pirame et Thisbé* fut peinte par Servandoni.

Il n'est pas certain que Servandoni soit né à Florence, comme le disent ses biographes. Il se pourrait même qu'il ne fût pas Italien. D'après Mariette, son père aurait été un simple voiturin de ceux qui conduisaient les voitures de Lyon en Italie. D'après une notice consacrée à d'Hannetaire, dans la *Biographie du Dauphiné*, son véritable nom aurait été Jean-Nicolas Sewandon. Différentes notes publiées à ce sujet dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* (1re année. 1864. p. 21. 182. 229) n'ont produit aucune preuve positive, et la question n'a pas été résolue.

Ce qui n'est pas douteux, c'est que Servandoni a été un des plus remarquables artistes qui aient contribué à l'éclat de la mise en scène de l'opéra. Il était élève de Jean-Paul Panini, peintre parmesan. Avant de s'établir en France, vers 1724, Servandoni avait beaucoup travaillé en Italie et en Angleterre. Il avait laissé à l'Opéra de Londres sept décorations de sa main. Jamais, avant lui, l'illusion n'avait été aussi complète ; l'emploi des lumières, l'entente de la perspective firent paraître immense la scène de l'Opéra, qui n'était ni large ni profonde. Le *Mercure* d'octobre 1726 décrit longuement la décoration du *Palais de Ninus* (1er *acte de Pyrame et Thisbé*), l'architecture seule avait été traitée par Servandoni ; les figures étaient de Dumont, peintre français de l'Académie royale de peinture. En 1727, *Proserpine* fut donnée avec des décors qui n'obtinrent pas moins de succès. Au cinquième acte, on voyait un désert avec des roches et des troncs d'arbres entre lesquels un torrent se précipitait avec rapidité d'une hauteur de vingt pieds. La chute d'eau était imitée par plusieurs gazes d'argent qui formaient la cascade, par le moyen de deux roues de douze pieds de diamètre chacune ; le mouve-

ment de l'eau agitée par la chute du torrent se faisait par le moyen de trois espèces de colonnes torses irrégulières de différentes proportions et placées horizontalement qui tournaient dans le même sens.

C'est surtout lors de la huitième reprise de *Thésée*, le 29 novembre 1729, que Servandoni rompit hardiment avec les traditions et modifia complètement la construction des décors. *Le Temple de Minerve* (1er acte) fut mis par les connaisseurs au dessus du *Palais de Ninus*.

« La perspective semblait avoir donné réellement à ce temple une élévation extraordinaire, puisque, malgré la petitesse du lieu, et sans avoir dérangé aucune machine, les décorations étoient beaucoup plus hautes sur le fond du théâtre que sur le devant, chose qu'on n'avoit point encore vue à l'Opéra et qui fit un effet admirable, car, outre le dôme, on voyoit dans le fond deux ordres d'architecture, le toût ayant trente-deux pieds de haut réels, qui paroissoient à la vue en avoir plus de soixante, au lieu que jusqu'alors aucune décoration n'avoit eu au plus que dix-huit pieds de haut dans le fond (1) ».

En même temps que Servandoni réalisait cette réforme, il créait, dans les parties latérales de ses décorations, des perspectives obliques qui, comme dans son *Palais du Soleil*, à la reprise de *Phaéton*, en 1730, faisaient paraître la scène d'une largeur inaccoutumée et laissaient voir des enfilades de galeries qui semblaient se prolonger au loin.

A ces effets résultant de la perspective, l'habile artiste joignit d'autres ressources tirées de l'éclairage, de transparents habilement disposés. Cette partie de la décoration avait souvent été traitée d'une façon bien naïve ; nous trouvons dans l'inventaire des décors de l'Opéra, dressé en 1748, la mention d'un *arc-en-ciel en serrurerie et toile transparente* (2), qui devait produire peu d'illusion. Des moyens analogues furent disposés avec plus d'habileté dans le *Palais du Soleil de Phaéton*, et Servandoni y joignit l'emploi de verres coloriés imitant des pierreries. Le trône était entouré de rayons, formés de gazes d'or, à travers desquels se répandait une vive lumière, semblant éclairer toute la décoration, qui paraissait chargée d'or, de rubis, d'émeraudes, de topazes, etc.

Ce décor fit le succès de la reprise. Les comédiens italiens, dans leur parodie de *Phaéton*, ne manquèrent pas d'en parler ; voici ce que disait *Protée :*

Puisque vous le voulez, je romprai le silence ;
Le sort de Phaéton se découvre à mes yeux.
Dieux ! que d'argent ! quel monde ! ô Dieux !
Il ne doit son succès heureux

(1) Parfait. Histoire inédite de l'Académie Royale de musique. II. 53.
(2) Archives de l'Opéra.

Qu'à sa magnificence.
Mais n'importe! malgré cette grande dépense
Et son nouveau soleil, il ennuîra toujours.
En vain un pinceau d'importance,
Aux yeux de tout Paris fait briller sa science,
Dans peu de temps il finiroit son cours
Si d'un danseur il n'avoit le secours.
Mais quoi qu'on admire sa danse,
Le vendredi ne vient pas tous les jours,
Mais qu'on admire sa danse,
Bientôt de ce brillant concours
Cessera l'affluence.

Servandoni avait formé une école de décorateurs; plus tard il se contenta de donner les dessins qui furent exécutés par d'autres sous sa direction. En 1733, pour *l'Empire de l'Amour*, André, peintre de l'Opéra, fit paraître une décoration dans laquelle on employa pour la première fois le cuivre doré et le fer blanc poli et verni dont les reflets éclatants produisirent un effet magique. Il y a peu d'années on a vu, dans les féeries, des décors de ce genre exécutés par des décorateurs anglais.

A la reprise de *Philomèle* en 1734, Parrocel, le fils, d'Avignon, peignit, toujours sur les dessins de Servandoni, le *Palais de Térée* où il combina de la façon la plus heureuse l'effet d'un incendie et d'un clair de lune.

« Le palais et la ville paroissoient en feu, on voyoit sortir les flammes de toutes parts, et la charpente tomber embrasée. Ces flammes étoient faites par le moyen de plusieurs fers contournés en forme de flammes, recouverts de toiles transparentes peintes en feu, et par une quantité de lumières derrière. Des étoupes, de l'arcanson et de l'artifice brûlant en flammes réelles à côté de celles qui étoient peintes, mêlés de plusieurs étincelles et tourbillons de feu et de fumée, le bruit que les grosses pièces de charpente faisoient en tombant ainsi allumées augmentoient l'étonnement et la terreur et représentoient au vrai la destruction et les effets d'un incendie, en sorte que plusieurs spectateurs effrayés furent sur le point de se sauver (1) ».

On ne peut s'empêcher en lisant cette description de songer à l'incendie du *Prophète*. On voit que, dès cette époque, l'art du décorateur parvenu à une grande perfection, savait utiliser toutes les ressources et contenait en germe tous les progrès qui devaient être réalisés plus tard.

CH. NUITTER.

(La suite prochainement.)

(1) Parfait. II. 71.

REVUE MUSICALE

Opéra : Début de mademoiselle Ferrucci dans *les Huguenots*. — Italiens : Réouverture. *Don Pasquale*. Mademoiselle Marie Belval, MM. Zucchini, Delle Sedie, Benfratelli. *Il Barbiere di Seviglia*. Mademoiselle de Belocca, MM. Brignoli et Fiorini, M. Vianesi.

péra. — *Lundi 6 octobre.* — Ce jourd'hui, lundi 6 octobre, la cour et la ville allèrent entendre la Ferrucci, qui débutait dans la Valentine des *Huguenots*, à l'Académie de musique. Le sieur Halanzier, directeur de ce spectacle, ne néglige rien pour le rendre attrayant au public et fructueux à sa bourse. Il a le génie de ces sortes d'entreprises. M. l'intendant des Menus se loue beaucoup de l'actrice nouvelle-venue, qui a un beau port et chante avec agrément.....

C'est ainsi que le *Mercure de France,* les *Mémoires secrets de M. de Bachaumont* et autres recueils du siècle dernier pour servir à l'histoire de la république des lettres, eussent sommairement annoncé et commenté le début de mademoiselle Ferrucci à l'Opéra, en supposant mademoiselle Ferrucci, les *Huguenots* et M. Halanzier contemporains du *Mercure* et de M. de Bachaumont. La critique ne se croyait tenue envers les débuts qu'à dix lignes de compte-rendu, et la curiosité du public se trouvait satisfaite de cette mesure. C'était l'âge d'or de la presse musicale. Toute une année de direction Halanzier eût tenu en un feuilleton de six colonnes!

Hélas! les dieux ne nous font plus ces loisirs et M. Halanzier a changé tout cela. Un début à l'Opéra vaut son feuilleton tout comme la reprise d'une œuvre importante ou la première représentation d'un opéra nouveau. Un feuilleton pour M. Trinquier! Un feuilleton pour

M. Prunet ! Un feuilleton pour mademoiselle Dérivis ! Un feuilleton pour mademoiselle Leavington ou pour la rentrée de M. Achard ! Dix feuilletons pour les rentrées et sorties de M. Faure ! Voici venir mademoiselle Ferrucci. Elle aussi aura eu son feuilleton ! En dépit de la désinence italienne de son nom, mademoiselle Berthe Ferrucci est de nationalité française. Les bruits les plus flatteurs ont cours sur sa carrière lyrique à l'étranger : elle a brillé d'un éclat assez vif, dit-on, sur plusieurs scènes exotiques où elle tenait l'emploi des Falcon ; mais, en ce temps-ci, où l'on organise une renommée avec autant de promptitude que Carnot pouvait organiser la victoire, nous sommes devenus un peu sceptiques à l'endroit des gloires fabriquées au delà de nos frontières. Il faut convenir cependant que mademoiselle Ferrucci est une Valentine vraisemblable, sinon vraie. Elle a la noble prestance et la mine haute d'une héroïne : la démarche déterminée, la taille élevée et souple, le bras solidement attaché à l'épaule, la physionomie éclairée par de grands yeux d'une béatitude un peu bourbonnienne, et ce prestige de la forme dont on veut que Raoul ait été ébloui. *Plus blanche que la blanche hermine, plus pure qu'un jour de printemps :* telle est la légende plastique du personnage de Valentine.

Sur ce point, la nature prévoyante a mis d'accord Scribe et mademoiselle Ferrucci. Elle a réglé moins complaisamment ses rapports avec Meyerbeer. Dramatiquement et musicalement, le rôle de Valentine est des plus lourds qui soient. Rien n'y est sacrifié à la virtuosité : pas de romance, pas d'air, pas de brindisi, pas de couplets. Valentine apparaît épisodiquement au second acte, et pour faire sa partie dans le finale ; mais à partir du troisième, la voilà qui s'engage audacieusement dans l'action, la voilà jetée par son amour dans la fournaise de la guerre civile : les événements s'enchaînent et se précipitent irrésistiblement. Alors Meyerbeer s'est dévoué à la vérité scénique. Son puissant génie s'est senti sur son véritable terrain, la catastrophe ; il en suit pas à pas les péripéties, il comprend que sa muse ne doit en retarder le dénouement par aucun hors-d'œuvre, et il écrit le rôle de Valentine tout entier en ardentes répliques, en phrases passionnées, en récitatifs courts mais décisifs, et dit à son héroïne : Tu ne seras pas une prima-donna coquetant à l'italienne, soupirant à ton gré des romances à roulades sur la pente du gouffre où te pousse mon librettiste : tu pleureras, tu imploreras, tu agiras surtout : je te demande plus encore des *accents* que des *chants !* Aussi la clef de voûte du rôle repose-t-elle sur deux duos, le duo du troisième acte avec Marcel, et celui du quatrième avec Raoul. C'est à ces deux situations caractéristiques qu'on juge des moyens vocaux et des facultés

dramatiques de la cantatrice qui aborde le rôle. Mademoiselle Ferrucci a bravement reçu le baptême du feu ; elle a été rappelée après le premier duo, et applaudie, applaudie seulement, après le second. Sa voix de soprano ne manque ni de sonorité ni d'étendue ; mais elle accentue d'une façon très défectueuse, ce qui lui donne parfois, et notamment dans le médium, une prononciation de petite vieille où se perd la fraîcheur du timbre. On peut dire de mademoiselle Ferrucci *qu'elle ne chante pas français*. Elle devrait se préoccuper moins du son, et reporter sur l'étude de la déclamation les efforts qu'elle fait pour assurer l'éclat de la note. Auprès de la débutante, M. Villaret jouait Raoul ; sa corpulence est dénuée d'idéal, mais elle recèle une voix d'acier, la seule voix de ténor avec laquelle l'Opéra puisse décemment exploiter le grand répertoire.

M. Belval jouait Marcel. On a dit un jour que la voix de Belval était un rhume mal soigné, et la boutade n'est pas si méchante qu'elle en a l'air ; en revanche, il a conservé la mâle tradition du rôle : un *diamant brut incrusté dans du fer !*

M. Lassalle a chanté Nevers jusqu'à la fin du second acte ; M. Caron lui a succédé à partir du troisième. M. Lassalle est tres grand, comme les habitants supposés de la planète Sirius ; M. Caron est très petit comme les indigènes de Lilliput. Nevers s'est trouvé tout à coup diminué de moitié ! La substitution ayant été faite sans annonce préalable, on a pu croire un instant que M. Halanzier, cherchant des effets directoriaux dans les contrastes violents, était l'auteur de cette mystification. Une indisposition subite de M. Lassalle en était la véritable cause. Puisque nous insistons plus que de coutume sur le rôle de Nevers, enlevons une illusion à ceux qui admirent le grand caractère de ce gentilhomme lorsqu'il brise son épée plutôt que de s'associer au massacre des Huguenots. C'est une de ces falsifications historiques si fréquentes dans le théâtre de Scribe :

L'horrible détermination de la Saint-Barthélemy fut prise dans le conseil italien de Catherine de Médicis dont le chancelier de Birague, le maréchal de Retz et M. le duc de Nevers en personne furent les principaux complices.

Le regrettable accident survenu à M. Lassalle n'est pas le seul, hélas ! dont le public ait eu à souffrir pendant cette exécution (c'est le mot propre) des *Huguenots*. Les défaillances de l'orchestre et des chœurs ont frappé les moins experts ; le premier acte, si plein de rhythmes, a été chanté par les seigneurs recrutés par M. Halanzier, avec un déplorable laisser-aller. Les mouvements si francs qu'y a semés Meyerbeer, sont

attaqués avec une mollesse par trop épicurienne. Dans le petit chœur fugué : *Vous savez si je suis ami sûr et tendre*, ça été une véritable débandade. Et je suis sûr que ma mémoire ne me souffle pas tout. Dans le pompeux final du troisième acte, où les fanfares du duc de Nevers envoient la réplique à l'orchestre, la sonnerie de trompettes a manqué ses réponses et s'est livrée à un contrepoint sauvage qui eût fort étonné Meyerbeer. Toute l'habileté de M. Deldevez n'a pu la faire rentrer dans la mesure.

Ce qui manque à l'Opéra, c'est l'œil du maître; ce qu'il y faudrait, c'est l'intelligence d'un parisien servie par la volonté d'un picard. M. Halanzier n'a pu dépouiller complétement le vieil homme ; il se croit encore directeur du Grand Théâtre de Marseille, il se demande, après chaque représentation, si la Cannebière est contente; la Cannebière est le critérium de la vérité. Si la Cannebière est contente, il en infère que Paris doit l'être. L'idéal de M. Halanzier ne va pas au-delà.

Italiens. — *Mardi 7 octobre.* — Le Théâtre-Italien était mort! Vive le Théâtre-Italien !

Le Christ qui a ressuscité ce Lazare est M. Strakosch, qui se trouve placé vis-à-vis de la critique dans une situation extrêmement délicate. On lui a fait la réputation d'un impresario si habile! On a tant vanté le flair de ses correspondants, la sagacité de ses agents, l'étendue de ses relations dans le monde musical qu'on ne saurait montrer trop de sévérité envers les sujets et les œuvres qu'il va nous présenter; d'autre part, l'exploitation du Théâtre-Italien est entourée de tant de difficultés matérielles, que le directeur qui se consacre à cette périlleuse mission se recommande de lui-même à toute notre indulgence. Quand je pense qu'un tel sacrifice s'appelle le *privilége du Théâtre-Italien* dans la langue ministérielle !

Aussitôt en possession de ce *privilége* (le mot me fait frémir), M. Strakosch s'est mis en quête de musiciens et de chanteurs, a bravement annoncé la réouverture des Italiens à la date du 7 octobre, et le 7 octobre, en effet, M. Strakosch était prêt et affichait *Don Pasquale* pour le soir. Qui ne connaît *Don Pasquale ?* Une délicieuse conversation musicale à laquelle suffisent quatre personnages et deux décors, l'opéra-bouffe le plus facile à monter de tout le répertoire italien, ce qui ne signifie pas qu'il soit le moins agréable à entendre. Deux artistes chers aux anciens habitués de la salle Ventadour, Zucchini et Delle Sedie faisaient. l'un Don Pasquale, et l'autre le docteur Malatesta. Zucchini est resté

comique facétieux et plein de rondeur; c'est un fin renard qui a dépisté toutes les ruses et toutes les finesses du syllabique bouffe. On sent trop chez Delle Sedie le professeur de chant; de chacune de ses notes il fait une démonstration... qui n'est pas toujours concluante. Auprès de ces vieux routiers, débutaient mademoiselle Belval dans le rôle de Norina, et M. Benfratelli; ceux qui se connaissent à la classification des voix, affirment que celui-ci est ténor : ne l'affligeons pas en cherchant à prouver le contraire.

Mademoiselle Marie Belval est la fille de l'artiste de l'Opéra dont nous parlions tout à l'heure : elle se rapproche de son père par la crânerie un peu plébéienne de ses allures en scène; elle ne lui ressemble pas plus pourtant qu'un fifre et un basson ne se ressemblent. Sa voix de soprano est légèrement acidulée, mais jeune, fraîche et mordante. Elle vocalise dans la pose la plus naturelle du monde et sans s'effrayer jamais de la difficulté; elle s'en remet pour le reste à l'instinct musical qui la guide, et qui nous paraît jusqu'ici le don le plus précieux de la débutante.

Samedi, 11 octobre. — L'atmosphère de la salle Ventadour s'est échauffée : un courant magnétique s'est établi entre les loges et la scène : les tons un peu crus de la décoration intérieure se sont-ils harmonisés comme par enchantement? Ils n'offusquent déjà plus l'œil. La soirée sera bonne pour le *Barbier de Séville.*

Elle l'a été en effet. C'est mademoiselle de Belocca qui a rompu la glace, elle venait tout exprès du pays de la neige. Car mademoiselle de Belocca est née en Russie où sa famille habite encore. La jolie Rosine! Point grande, toute mignonne au contraire, avec un air de tête charmant, des yeux grands ouverts et pleins de bonté, un sourire rayonnant et doux. C'est la grâce plus belle encor que la beauté, dont parle La Fontaine. La voix de mademoiselle de Belocca est du métal le plus pur et le plus résistant, homogène et sonore dans toutes ses parties. L'instrument est d'une merveilleuse santé. C'est un mezzo-soprano qui sonne dans le registre grave avec un éclat de bon aloi qu'envierait le contralto le mieux doué. C'est là qu'elle cherche ses effets, comme si elle voulait donner le change sur le véritable diapason de sa voix. A la scène de la leçon de chant, elle a dit le *Brindisi de Lucrezia Borgia ;* on a été séduit par la générosité de son organe et elle a dû recommencer, au milieu des bravos et des *bis*, la seconde strophe de son morceau. Mais (il ne tiendra qu'à mademoiselle de Belocca que ces vilains *mais*

disparaissent) elle ne vocalise pas toujours avec un goût et une légèreté irréprochables; ses gammes ascendantes tournent un peu court à l'aigu. Ses études auraient-elles tourné un peu court, comme ses gammes ascendantes? Le trille seul est d'une richesse et d'une netteté inattaquables.

Zucchini jouait Bartholo et Delle Sedie Figaro. Ils y ont été vaillants.

M. Brignoli (Almaviva) chante les Brignoli : c'est un genre bien ingrat. Il n'est pas aisé, et il ne serait peut-être pas loyal, de juger d'après son premier début M. Fiorini, qui remplissait le rôle de Don Basile et qui a chanté l'air de la *Calomnie* sous l'empire d'une frayeur atroce : il n'a pas détonné, ce qui est de bon augure.

Il y a plus d'une réserve à faire sur la représentation de *Don Pasquale*; mais on peut dire que celle du *Barbier* est pour M. Strakosch un heureux présage de succès; elle a servi, en outre, à mettre en relief le talent hors ligne de son chef d'orchestre, M. Vianesi, un bras de fer au service d'une intelligence d'élite. Je doute que le finale du premier acte et l'intermède de l'*Orage* aient jamais été exécutés au Théâtre-Italien avec une pareille précision et un tel respect des nuances.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Monsieur le directeur,

La lecture de l'intéressant article consacré par M. Ch. Nuitter aux *succès de madame Angot* (mère), m'a remis en mémoire un couplet politique dont j'ignore s'il existe des frères et que je crois inédit, ou peu s'en faut. Voici comment je l'ai entendu chanter par mon grand-père, contemporain du succès de *Madame Angot au sérail de Constantinople* (1803), bouffonnerie inspirée à Aude par *Madame Angot* (première, 1796).

Né en 1760, mort en 1815, l'acteur-directeur Corsse (le grand-père du ténor Roger), prit, en 1800, la direction du théâtre de l'Ambigu-Comique, ancienne scène Audinot; la vogue extraordinaire qu'obtint, en 1803, sur cette scène *Madame Angot au sérail,* et le talent avec lequel Corsse remplit le rôle de l'ex-poissarde, releva la fortune de son théâtre, qui parvint à une brillante prospérité dont il avait grandement besoin.

C'est à tout cela que fait allusion le couplet suivant et aussi à la bataille de Marengo gagnée en 1800 par Bonaparte, qui préludait à cette série de victoires ruineuses que continua l'Empire.

Sur le timbre quelque peu mélancolique et même un brin solennel : *Trouverez-vous un Parlement*, voici le texte du couplet politique annoncé et qui apparente si hardiment l'acteur Corsse (*sic*) et le général Bonaparte :

Le Corsse de Madame Angot
Est d'une bien chétive écorce ;
Mais le Corse de Marengo
Est d'une bien plus dure écorce :
L'un nous demande un peu d'argent
Pour faire aller sa comédie,
Et l'autre verse notre sang
Pour terminer sa tragédie.

Veuillez agréer, etc.

Ch. Barthélemy.

P. S. Des diverses *Madame Angot*, on ne signale, vers 1855, que la reprise assez brillante au théâtre de la Gaîté de *Madame Angot, ou la poissarde parvenue* (1796); le succès fit son tour de banlieue, voire de France. C'était Paulin Menier qui jouait le rôle de la poissarde, et Colbrun était fort drôle sous les traits de Nicolas.

Madame Angot au sérail eut, dans sa nouveauté (1803), deux cents représentations successives. *C. B.*

Paris, ce 12 octobre 1873.

Mon cher Heulhard,

En rentrant à Paris, je trouve une lettre par laquelle un éditeur étranger, établi à Paris, me signale une omission dans mon article : *Les Musiciens allemands pendant la dernière guerre.* Je m'empresse donc de combler cette lacune en ajoutant à ma liste déjà longue de morceaux politiques une *Garde sur les Vosges* (*die Wacht an den Vogesen*), de L. Liebe. Ce morceau fait pendant à la *Garde sur le Rhin,* dont nous avons parlé. Mais où je ne suis plus d'accord avec mon correspondant, c'est lorsqu'il semble attribuer mon omission à cette circonstance particulière : « Que M. L. Liebe est Français et que c'est probablement pour se faire pardonner son ancienne nationalité qu'il a écrit le morceau précité. » En effet, si nous avons peu ménagé les Wagner, les Listz et les Parlow, à plus forte raison eussions-nous donné une attention particulière à ce L. Liebe, si nous avions connu sa *Garde sur les Vosges.* Pour ma part, je lui eusse accordé une bonne place dans mon article; mais je me fusse bien gardé d'écrire qu'il était Français, par la simple raison que ce L. Liebe (Louis Liebe) est né à Magdebourg, et que dès lors il s'agit d'un simple Prussien ingrat, ce qui n'a rien d'étonnant.

Ceci dit, mon cher Heulhard, je vous serre la main *alla francese.*

Edmond Neukomm.

FAITS DIVERS

On ferait un grand opéra, très grandiose avec Alcibiade ; je ne sais pas de vie plus fastueuse et plus dramatique. C'est toute une épopée.

L'*Histoire d'Alcibiade* vient d'être écrite dans le style le plus sévère par M. Henry Houssaye que nous connaissons bien déjà par l'*Histoire d'Apelles.* Le jeune helléniste, tout en ne voulant s'attacher qu'au grand côté historique de son héros, a bien été forcé de le peindre à travers les avantures de sa vie privée. Or, il n'est pas d'existence plus romanesque et plus glorieuse.

Sa mort, sous les yeux de Timandra, quand il lutta seul contre une nuée de Perses, au reflet des flammes de sa maison incendiée, serait un des plus beaux actes de tragédie lyrique.

Le premier volume de l'*Histoire d'Alcibiade* renferme un très beau portrait d'après un buste du Vatican. Avec un peu de bonne volonté, on y reconnaîtrait la figure de Faure.

Mais là n'est pas l'intérêt du beau livre de M. Henry Houssaye, qui est

toute l'histoire de la République athénienne, depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avènement des Trente Tyrans.

On nous accuse de n'être pas sérieux en France; cependant on fait encore des livres comme l'*Histoire d'Alcibiade*, et le succès prouve qu'il y a un vrai public pour ces livres-là.

— Le *Figaro* donne sur la salle des Italiens les renseignements qui suivent :

« L'aspect de la salle n'est plus le même. Les loges d'avant-scène, à cause de leur renfoncement, constituent une décoration spéciale, sur fond rouge, qui s'harmonise parfaitement avec les voussures de la scène. Les autres décorations sont généralement en or sur fond jaune.

« De l'or sur fond jaune ! C'est là une innovation hardie, mais M. Charpentier, l'architecte du théâtre, a complétement réussi. Ce mariage de deux mêmes couleurs est d'un très bel effet.

« La première galerie est dorée en plein ; la deuxième et la troisième sont en stuc, avec panneaux et ornements dorés; la quatrième, à fond jaune ainsi que les archivoltes, est ornée de peintures emblématiques. Les colonnes sont également à fond jaune, avec bases, chapiteaux et cannelures dorées.

« Le lustre a été changé, et le nouveau, sans être beaucoup plus grand que l'ancien, aura plus d'éclat à cause de la disposition des cristaux, qui encadrent les becs de gaz au lieu d'en être entourés, et tamisent ainsi la lumière en lui donnant toutes sortes de reflets.

« Tout le mobilier est neuf. C'est le théâtre de Paris où l'on est le mieux assis.

« La loge de madame de Rothschild, qui était la loge de l'administration, avait son entrée par la scène; comme madame de Rothschild ne peut pas entrer par la scène, on a pratiqué une entrée donnant sur les couloirs de la salle. »

— Voici des détails inédits sur le chef d'orchestre actuel des Italiens, M Vianesi, dont l'habileté s'est affirmée avec tant d'éclat dès la soirée de réouverture.

M. Vianesi est né à Livourne. Son père, professeur de musique, élève distingué de Stanislas Mattei de Bologne, lui enseigna les premiers éléments de son art. M. Vianesi étudia le piano avec Dolher et la composition avec Pacini. A l'âge de huit ans, sa carrière musicale était commencée. Il a paru comme artiste lyrique, sur *cent vingt-cinq théâtres*, en compagnie de ses frères et de ses sœurs : il chantait les rôles de baryton et basse chantante : Figaro, Dulcamara, Don Pasquale, Don Magnifico, etc., etc. A dix-sept ans, il était nommé chef de musique du premier régiment de grenadiers en Italie. Giuditta Pasta, avec laquelle il était lié d'amitié, lui conseilla de quitter le service militaire.

En 1858, il fut nommé chef d'orchestre de Drury Lane à Londres. La Persiani, Pauline Viardot, Badiali, Gassier, Naudin faisaient alors partie de la troupe engagée à ce théâtre. En 1862, il devint chef d'orchestre à Moscou et ensuite à Saint-Pétersbourg au théâtre Impérial. L'empereur de Russie l'a nommé maître de chapelle à son service. Il est passé en dernier lieu à Londres

à Covent-Garden où il a remplacé Costa. Que d'artistes ont chanté sous sa direction! Mario, Tamberlick, Badiali, Graziani, Naudin, Ronconi, Gassier; mesdames Grisi, Persiani, Viardot, Patti, Albani, pour citer au hasard!

Son rêve d'artiste était de diriger l'orchestre du théâtre Italien de Paris et d'y recevoir ce qu'il appelle lui-même *il battesimo artistico*. M. Vianesi considère sa profession comme un sacerdoce. Depuis vingt ans qu'il est chef d'orchestre, il n'a manqué ni une répétition ni une représentation, et ne laisse à qui que ce soit le soin de surveiller les répétitions des artistes et des chœurs. Un scrupule caractéristique: Les jours de représentation, M. Vianesi dîne à trois heures de l'après-midi pour rester maître de toute sa tête et de tout son bras. Il aime son orchestre comme Quasimodo sa cloche, avec une véritable passion. Ajoutons qu'il est homme de goût et de sens, qu'il parle plusieurs langues et raffole de peinture.

M. Vianesi est, jusqu'à présent, la véritable trouvaille de M. Strakosch.

— Complétons les renseignements que nous avons donnés dans notre dernier numéro sur la *Pavane*, qu'on exécute à la Gaîté dans le *Gascon*.

C'est notre excellent collaborateur, M. Wekerlin, qui en a fourni le texte à M. Vizentini, d'après la version originale de la bibliothèque du Conservatoire.

— M. Gaston Escudier publie dans *l'Art musical* une série d'articles sur les fêtes populaires. Dans l'un d'eux, il nous initie aux mystères fort peu sacrés de la musique foraine :

« Au grand cirque *Loisset*, l'un des plus beaux que je connaisse, et auquel je consacrerai un chapitre tout spécial, j'ai entendu deux clowns exécuter sur des pots de fleurs et sur des verres les *Cloches du monastère* de Lefebure Wely....., quelquefois les verres jouaient seuls. Rossini, un jour, assistait à une de ces représentations. L'artiste venait d'exécuter l'ouverture de *Guillaume-Tell*. Le maître racontait le lendemain qu'il avait entendu son ouverture fort proprement rincée par un clown. »

— Dans le journal *l'Arte* de Trieste, M. E. Cordona raconte l'odyssée du piano-forte de Cimarosa.

Le vénérable instrument sur lequel le maître avait composé ses œuvres célèbres vient d'être placé dans la collection du Conservatoire de Naples.

Après de nombreuses pérégrinations, la précieuse relique était en dernier lieu devenue la propriété de M. Andrea Cefali da Cortale (Calabre), qui, à la sollicitation de M. Florimo, l'archiviste éminent de la bibliothèque San-Pietro, en a fait hommage au Conservatoire.

C'est paraît-il, un piano carré, à cinq octaves. Sur la planchette perpendiculaire au clavier, on lit l'inscription : *Adam Betzer Londini fecit* 1780. *Compton Street. Schos.*

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — C'est par erreur que plusieurs journaux ont annoncé que l'Opéra répétait *la Reine de Chypre*. Il n'est nullement question de cette reprise.

C'est toujours par erreur qu'on annonce du nouveau à l'Opéra de Paris.

La besogne de M. Halanzier est faite à l'Opéra de Berlin. Le directeur de ce théâtre va remettre à la scène *Nurmahal et Fernand Cortez*, de Spontini, *Iphigénie en Tauride* et *Alceste*, de Gluck.

Italiens. — Malgré les affirmations d'une partie de la presse, nous croyons qu'on n'est pas exactement renseigné sur les projets de M. Strakosch.

Le nouveau directeur des Italiens aurait, dit-on, l'intention d'ajouter au répertoire actuel le *Ruy-Blas*, du signor Marchetti ; *Patrie*, de Sardou, par Lauro Rossi, sous le titre de *Contessa di Mons ; il Mercante di Venezia*, de Shakespeare, par Pinsuti ; *Luigi XI*, du compositeur Fumagalli ; *Maria Antonietta*, par Badiali.

— Nouvel engagement au Théâtre-Italien : celui de Marie Biarini, que nous avons remarquée, il y a trois ans, à l'Athénée, où elle créa avec succès l'un des deux rôles principaux des *Masques*, de Pedrotti.

Depuis cette époque, madame Biarini s'est consacrée à la carrière italienne.

— M. Strakosch a engagé mademoiselle Emilia Tagliana, jeune cantatrice à peine âgée de vingt ans, et qui a déjà obtenu de brillants succès à Rome, à Naples, à Milan.

Elle débute dans *Rigoletto*.

— Mademoiselle Gabrielle Krauss, que nous allons entendre au Théâtre-Italien, est arrivée à Paris

Opéra-Comique. — Mademoiselle Chevalier, lauréat du dernier concours du Conservatoire où elle suivait les cours de M. Saint-Yves-Bax, a débuté en tapinois dans le rôle d'Angèle du *Domino noir* : début discret, sur lequel il n'est point permis de fonder de grandes espérances.

Athénée. — L'Athénée vient d'engager pour deux ans mademoiselle Edma Breton, une des jeunes élèves de Roger, fort remarquée au dernier concours du Conservatoire.

Elle débutera dans *la Tour de Tulipano*, trois actes de M. de Saint-Georges et Adenis, musique de M. Debillemont, dont les autres rôles seront

chantés par mesdemoiselles Girard, Marietti; MM. Geraizer, Galabert, Aubéry, Crambade.

— On annonce comme très prochaine la première représentation de la reprise du *Bijou perdu*, d'Adam, avec mademoiselle Singelée, si fort applaudie à l'Athénée, sous la direction Martinet, et le baryton Lepers.

Renaissance. — *Le Mariage aux Lanternes* et les *Dames de la Halle* qu'on vient de reprendre à ce théâtre, composent, avec *Pomme d'Api*, un spectacle attrayant qui fera patienter le public jusqu'à la première représentation de la *Jolie Parfumeuse.*

Gaîté. — C'est Christian, des Variétés, qui jouera le rôle de Jupiter dans *Orphée aux Enfers* dont la reprise est imminente.

Bouffes-Parisiens. — En remplacement de la *Belle Imperia*, retirée en pleine répétitions, par ses auteurs, on monte la *Quenouille de Verre.*

Ensuite viendra la *Branche cassée*, opérette de M. Gaston Serpette, prix de Rome, auteur de la cantate de *Jeanne d'Arc*, exécutée à l'Opéra il y a quatre ans environ.

— Victorien Sardou met la dernière main à une comédie intitulée la *Jeunesse de Mozart.* On devine que la musique y a sa part. Le principal rôle est écrit spécialement pour un artiste phénomène, M. Charles Réné, comédien étonnant, dit-on, et pianiste supérieur. Cet artiste n'a pas huit ans. Mais il a donc appris le piano sur le sein de sa nourrice!

— Note du *Ménestrel* sur le *Concert national* qui va se transporter cette année de l'Odéon au Châtelet:

De pareilles institutions ne peuvent donner de résultats financiers que dans un local vaste et spacieux, et l'Odéon, malgré ses excellentes conditions, n'offre pas à cet égard les avantages qu'on trouve dans la salle nouvelle, où 3,500 spectateurs peuvent s'étager à l'aise. Cet agrandissement a nécessairement entraîné une augmentation proportionnelle du nombre des exécutants. En conséquence, le concert national a renforcé ses chœurs et son orchestre qui reste sous l'habile direction de M. Colonne. Il donnera vingt séances dans le cours de la saison, distribuées par séries de quatre concerts. Parmi les œuvres dont l'exécution est dès à présent arrêtée, nous pouvons nommer : *le Messie* de Hændel et *la Grande Passion* de Bach, *l'Athalie* de Mendelssohn, la *Marie-Magdeleine* de Massenet, le *Ruth* de Franck et sa *Rédemption*, refondue et refaite en grande partie; un autre drame biblique : *Dalila* de Camille Saint-Saëns, et *le Paradis perdu* de Th. Dubois. Parmi les pièces purement instrumentales, nous ne citerons que *les Scènes pittoresques*, une nouvelle suite d'orchestre de Massenet, le concerto de violon de M. Lalo et celui de Max Bruch, tous deux exécutés par Sarasate, nous réservant d'annoncer en temps utile les différentes primeurs qu'on nous prépare encore. Bonne chance au *Concert national.*

BRUXELLES. — Le *Roi d'Yvetot*, opéra-bouffe en trois actes, de MM. Hemery et Chabrillat, musique de M. Vasseur, passera le 20 octobre aux Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles.

Les principaux rôles seront tenus par mesdames Desclauzas, Pauline Luigini, Félicie Delorme, Pélagie Colbrun, MM. Mario Widmer, Alfred Audran, Marchand, Leroy.

MILAN. — Notre correspondant de Milan nous écrit en ces termes succincts: « Représentation de l'*Ebrea (la Juive)* au nouveau, très vaste et luxueux théâtre dal Verme. Public écoutant avec beaucoup d'attention la musique d'Halévy. Un grand tiers de l'assistance suivant la pièce en lisant le livret. Salle trop sonore ; les chanteurs et l'orchestre en abusent, et poussent de la voix et de l'archet à qui mieux mieux. Costumes des premiers sujets seuls exacts ; ceux des choristes et des danseuses n'appartiennent à aucun pays, ni à aucune époque. Les décors absolument élémentaires... Comparez avec Paris ! »

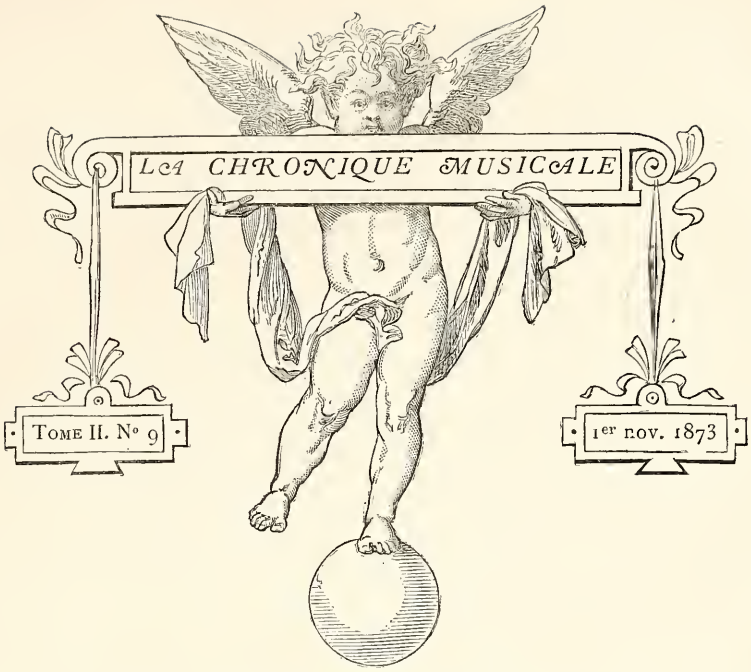
Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

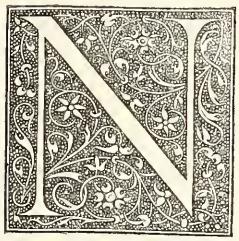
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



CHANSONS POPULAIRES DE RUSSIE



Nous avions, il y a un mois, inauguré nos publications de musique russe par la Ballade Varègue, d'Alexandre Séroff, que madame Léonova venait de faire applaudir à une matinée du Châtelet. Plaçons en tête de ce nouveau groupe de chansons populaires de Russie, la romance du Rossignol, *Solovéï,* intercalée par mademoiselle Belocca dans la leçon de chant du *Barbier de Séville.* La *Chronique musicale* a donné son avis sur ce talent, si charmant déjà et plus riche encore de promesses : disons seulement que la jeune et très jolie prima donna, du Théâtre-Italien, est d'une excellente famille de Russie, et que c'est, à peu de chose près, son vrai nom qu'elle a inscrit au livre d'or de l'opéra italien ; en russe il se prononce (en aspirant légèrement la dernière consonne) : Biélokha.

A la faveur de cette première vogue qui entoure la Belocca, nous savons qu'on s'apprête à publier le *Solovéï* avec paroles françaises. Aussi nous bornerons-nous à en donner une simple transcription pour piano. Voici le sens de la première et de la dernière strophe :

« Rossignol, mon rossignol à la voix brillante, que fais-tu voltigeant

de ci, de là, toute la nuit? — Rossignol, ô rossignol, mon beau chanteur! — Es-tu donc malheureux comme moi? La nuit t'écoute; l'œil noyé de larmes ne se fermera pas d'ici au matin..... — Dans la nuit d'hiver l'anneau fut mis au doigt, puis s'est brisé. Et voilà qu'au printemps d'aujourd'hui, ma belle me *désaime*.... » Je traduis littéralement : le mot a été oublié dans notre dictionnaire, quoique la chose ne soit pas trop étrangère à nos mœurs.

Le style musical suffirait à indiquer que ce n'est pas une chanson populaire, mais une romance de salon. Elle date d'une trentaine d'années au moins; le compositeur Alabieff n'a écrit, je crois, qu'en ce genre. Le *Solovéï* est très connu des virtuoses voyageurs, violonistes, pianistes ou chanteurs.

Liszt a composé une fantaisie sur ce thème-là. La Sontag est, dit-on, la première d'entre les *dive* cosmopolites qui ait adopté le *Solovéï*, en y ajoutant des variations brillantes. Madame Pauline Viardot lui prêtait son grand style et avait d'ailleurs tout un répertoire de chansons russes. La Patti l'a dit aussi bien des fois. La Nilsson préfère chanter l'*Ange*, de Varlamoff, et ne se fait pas prier, dans les concerts et les soirées de Saint-Pétersbourg, pour enfiler un chapelet de romances russes.

Puisque nous en sommes aux morceaux favoris des *prime donne*, donnons en musique la chansonnette adoptée par cette gracieuse Bosio qui, à peine entrevue à Paris, s'était fait adorer à Saint-Pétersbourg, et y fut tuée, au détour de ses premiers triomphes, par un traître coup de vent glacial. On lui fit des funérailles dignes d'une grande-duchesse. Cette riante nature d'artiste avait choisi, comme on pourra voir, un joyeux motif sur lequel elle brodait toute sorte de caprices.

Le *Krasni Sarafane* (mot à mot « robe rouge », robe de noces, car les mariées de campagne ont la robe rouge et le diadème), la *Sarafane* de Varlamoff est peut-être, avec le *Solovéï* d'Alabieff, la plus connue des chansons russes. — Dans le ballet viennois de *Plick et Plock*, il y a un intermède où les principales nations sont personnifiées par une scène et un pas caractéristiques, tandis que l'orchestre joue un air du pays; disons en passant que le librettiste allemand a eu le bon goût de représenter la France par une scène et un air de Mabille; plus courtois envers la Russie, on avait choisi le *Sarafane*.

Par le sujet, le *Sarafane* ne diffère pas sensiblement d'une chanson populaire, et je ne serais pas étonné que c'en fût tout simplement une qu'on aurait un peu rhabillée à la moderne pour la présenter dans les salons.

La fillette prend d'abord la parole : « Ne vous hâtez pas, ma mère,

de me coudre ma belle robe rouge, et de me couvrir du voile de soie des matrones, laissez encore l'œil des jeunes gens se réjouir de ma vue. Je veux garder longtemps, toujours ma liberté chérie. » — Et la mère lui répond : « Mon enfant, ma petite tête folle, tu ne pourras pas toujours chanter comme l'oiseau et voleter comme le papillon; les coquelicots de ta joue se faneront... Je parlais comme toi à ton âge, mais pour vieillir sans regret il faut revivre sa jeunesse en regardant ses enfants. »

Passons maintenant, par manière de contraste, à la chanson qui commence ainsi : *Vspomni moïa lioubeznaïa* (souviens-toi, ma bien aimée)... — Elle est, celle-là, tout à fait populaire, ce qui n'empêche pas que nous la trouvions plus noble d'allure et d'un sentiment poétique bien autrement profond. Les deux recueils de Villebois et de Bernard en donnent deux textes mélodiques assez différents : il ne s'ensuit pas que l'un soit moins authentique ; on sait combien une même chanson se modifie d'une contrée, ou même d'un village à l'autre. N'a-t-on pas recueilli jusqu'à vingt leçons plus ou moins divergentes de certains chants populaires de France?

Nous avons traduit de notre mieux les premiers vers. Voici le sens des vers qui viennent après. L'amant désolé ajoute : « O ma chérie, n'est-ce pas avec moi, ton jeune amant, que tu vas te marier? » La fallacieuse fillette répond : « Marie-toi, je me marierai! » Et l'auteur nous montre un suberbe terem s'élevant dans la prairie, celui sans doute qu'elle habitera bientôt quand elle sera devenue l'épouse du riche et vieux boyard. Le dernier couplet dit : « C'est ainsi que chantent les belles servantes du nouveau terem, c'est ainsi qu'elles bavardent. » On peut en inférer que la chanson est de l'une d'elles. Le mot de terem nous apprend que la chanson est vieille d'environ deux cents ans, sinon plus : l'usage du terem, qui était le logis réservé des femmes, a cessé avec le règne du père de Pierre le Grand.

Nous donnons encore une chanson cosaque, avec les paroles originales reproduites en lettres françaises, afin qu'on puisse juger à peu près des sonorités du dialecte petit-russien, comme on a fait du grand-russien par nos citations analogues du mois dernier. Je dis qu'on en jugera à peu près, car il est impossible de donner l'équivalent exact de certaines voyelles composites des alphabets slaves; d'ailleurs, l'accent tonique, à lui seul déjà, donne aux mots une allure dont le lecteur français se fait malaisément l'idée.

En tout état de cause, cette chanson cosaque se fût mal prêtée à la traduction; elle est d'une naïveté extrême, assez triste au fond... Il s'agit d'une pauvre mariée qui « s'est acheté le malheur pour son argent, »

c'est-à-dire, en style moins imagé, qu'elle s'est mariée très-mal avec une belle dot. En dépit du sujet, la seconde partie de la mélodie a une verte allure qui trahit une chanson à danser.

On peut vérifier encore ici l'exactitude de l'observation que nous avions faite pour le *Iékhale kozak*, c'est que les airs petits-russiens ont des rhythmes plus vivaces, et généralement aussi plus de gaieté, tandis que la muse populaire de la Grande Russie est encline à la mélancolie. De part et d'autre, il y a d'ordinaire un grand fond de bonhomie ; on sera peut-être surpris de me l'entendre affirmer à propos des chansons cosaques ; on m'a déjà exprimé cet étonnement à l'occasion du *Iékhale kosake za Dounaï*. C'est qu'on n'est pas habitué, en France, à attacher des idées sentimentales à ce nom de cosaques !

Je crois que dans nos funestes souvenirs de 1814 et de 1815 on a volontiers attribué aux Cosaques ce qui était du fait des Kalmouks, par exemple, ou de telles autres bandes à demi-sauvages, — car en cette occasion la Russie avait convoqué sans exception toutes les forces dont elle pouvait disposer. Les Kalmouks sont des Tartares ; les Cosaques, eux, sont des Petits-Russiens, qui, dans la grande famille slave, se distinguent simplement par des traditions d'existence plus primitive, plus patriarcale et moins absolument sédentaire. Le gouvernement central les laisse s'administrer suivant leurs coutumes ; il lui suffit de recevoir chaque année une certaine somme d'impôts et un certain contingent de cavaliers tout équipés. C'est l'attaman qui a réparti sur les villages et les tribus la quotité d'impôt et de contingent.

Au jour dit, tous les cosaques désignés pour une nouvelle période de service militaire se trouvent réunis dans une grande plaine qui sert à ces rassemblements ; ils arrivent tout prêts, avec leur lance, leur sabre, leurs pistolets et leur carabine ; je ne parle pas du cheval, qui est un ami, un frère pour son cavalier ; aussi n'est-il pas oublié dans les chansons. Les Cosaques se groupent à l'endroit de la plaine assigné à leur *sotnia* (régiment). La tête de chaque régiment est tournée dans le sens où il va marcher, quelle que soit la destination : Moscou, Arkangel ou le Caucase, Samarcande ou Saint-Pétersbourg... Il y a toujours au moins une *sotnia* auprès du grand-duc héritier, qui est attaman honoraire des Cosaques, comme l'héritier d'Angleterre est prince de Galles, comme l'héritier de France était dauphin de Viennois.

Avant le départ, chaque *sotnia* a derrière elle une sorte de campement où sont les femmes, les vieillards et les enfants, venus pour les adieux. Au dernier moment, une poignée de la terre natale est renfermée dans un sachet que l'épouse ou la fiancée coud au vêtement du sol-

dat, sur sa poitrine : c'est un souvenir et un talisman... Puis, quand le signal est donné, les *sotnias* franchissent le Don et disparaissent aux divers points de l'horizon, tandis que les « mains blanches » se tordent et que les beaux « yeux gris » fondent en larmes. — Nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré, sans doute, de leur avoir esquissé la mise en scène du *Iékhale kosake za Dounaï.*

Voilà un des mille et un tableaux que suggère l'étude des chansons populaires. Je voudrais qu'un slavisant traduisît, par exemple, le recueil des Chants de la Petite Russie publié par Lissenko, à Kiew (et traduit déjà en allemand). Ce curieux et pittoresque travail devrait tenter M. Louis Léger, qui nous a déjà donné les Chants de la Bohême, et à qui presque tous les dialectes du monde slave sont familiers.

Voici maintenant une autre ronde populaire de la Grande Russie : *Po oulitzé mostovoï.....*

Que nous dit le texte? — « Dans une rue pavée, une jeune fille allait à l'eau, à l'eau fraîche de source. — Hé! fillette, lui crie un garçon, attends, ma beauté! nous irons ensemble à la fontaine, il est plus gai d'y aller à deux. — Ne crie pas si fort, petit niais! mon père t'entendrait, et il m'enverrait travailler au jardin... » Suivent d'autres couplets dont le sens est fort décousu, et la ronde finit sur cette idée : « Mon ami m'apporte un beau cadeau. — Ce n'est pas ton anneau qui m'est cher, c'est ton amour seulement!... »

J'ai recherché cette chansonnette pour en avoir trouvé la mention dans le roman des *Eaux printanières*, un des plus récents de l'illustre écrivain Ivan Tourghénieff. Il s'est improvisé trois traductions à la fois de ce roman : la première dans le journal *le Nord ;* celle qui a paru chez Hetzel est de M. Emile Durand, qui veut bien nous traduire quelques-unes de ces chansons russes. — Cette ronde de la « Fillette qui va à l'eau » est une de celles que Sanine chante à Frau Léonor et à Gemma; une autre est *le Sarafane.* Nous avons traduit tant bien que mal plusieurs des couplets de l'autre ronde. Les derniers nous apprennent que le berger appelé dans la ronde, ayant ainsi abandonné son troupeau durant une heure, a perdu une petite vache, et qu'un autre a tant dansé qu'il a égaré la moitié de son troupeau, ce qui a fort contristé la danseuse. Je crains que de telles révélations ne laissent froid le lecteur parisien de 1873. Cette églogue plus que naïve n'en a pas moins inspiré une mélodie vivace et curieuse.

L'exécution de ces rondes villageoises de la Russie ne laisse pas d'être assez pittoresque, parfois même un peu scénique. Le chœur, formé en

cercle, chante tout ce qui est narration ou réflexions (comme le chœur du drame et de la comédie antiques). Au milieu du cercle sont deux ou plusieurs paysans de l'un et l'autre sexe, chargés de représenter les personnages qui figurent dans le texte, couple amoureux, mari et femme, mère et fille, méchante belle-mère, etc., etc.; chacun et chacune chante en dansant ou mimant la bribe de dialogue qui lui est attribuée. Quelquefois le chœur ne s'interrompt pas. Dans d'autres rondes, il y a comme un coryphée récitant, et le chœur ne fait que répéter, ou bien ajouter une exclamation, une courte réflexion à chaque strophe. On comprend qu'il n'existe pas de code rigoureux pour tout cela. Mais pour peu qu'il y ait une action indiquée ou du dialogue, l'exécution de la ronde devient semi-scénique.

La chanson : *Vniz po matouchkié po Volghié* est très-connue. Tout récemment elle était citée dans la *Revue des Deux-Mondes* par M. Louis Léger. Tous les touristes qui ont voyagé sur le Volga l'ont entendue, plutôt vingt fois qu'une, car c'est une des chansons favorites des hâleurs (*bourlakes*), qui tirent les bateaux le long de ce fleuve. On ferait un recueil spécial de ces « Bourlatskaïas ; » il y en a plusieurs dans le livre de M. Balakhireff. — A défaut des virtuoses naïfs qui les chantent d'original sur les berges du grand fleuve, j'ai eu la bonne fortune de les entendre dire, à Saint-Pétersbourg, par un jeune étudiant qui imitait très curieusement les accents, les rhythmes, les moindres particularités du chant des bourlakes.

Le texte du *Vniz po matouchkie po Volghié* est tout descriptif : « Là-bas, le long du vieux Volga » (mot à mot « de la maman Volga », car le nom de ce fleuve est féminin en russe), « en suivant la large vallée, se jouait une tempête, — tempête dans l'air et sur l'eau. — On ne voit rien sur les vagues, rien qu'un petit bateau, — un bateau noir sur les flots blancs. Noirs sont les chapeaux des rameurs, rouges leurs ceintures. Au gouvernail est assis le patron, en caftan couleur canelle, en camisole couleur grisette, avec un foulard de soie rouge et un bonnet de velours noir. » On le voit, c'est moins de la poésie qu'un jeu de couleurs.

Pourquoi ai-je mis cette chanson en parties chorales? Il faudrait plutôt me demander pourquoi je n'ai pas adopté cette forme pour toutes les autres, car ce serait d'autant se rapprocher de la réalité. Il y a ceci de très remarquable, en effet, que les paysans de la Russie, comme ceux de la Scandinavie, sont naturellement portés à chanter en parties. Dès qu'ils sont plusieurs, c'est ainsi qu'ils s'y prennent, et c'est surtout quand ils sont plusieurs qu'ils aiment à chanter. Je crois qu'il est aussi rare de rencontrer des paysans russes chantant à l'unisson, que d'en-

SOLOVEÏ

(LE ROSSIGNOL)

Larghetto

Musique d'ALABIEFF.

PIANO

dolce espressivo.

rall.

plus animé

rall a piac.

pp affrett.

con espres.

rit.

a piac.

rit.

RITOURNELLE

pp

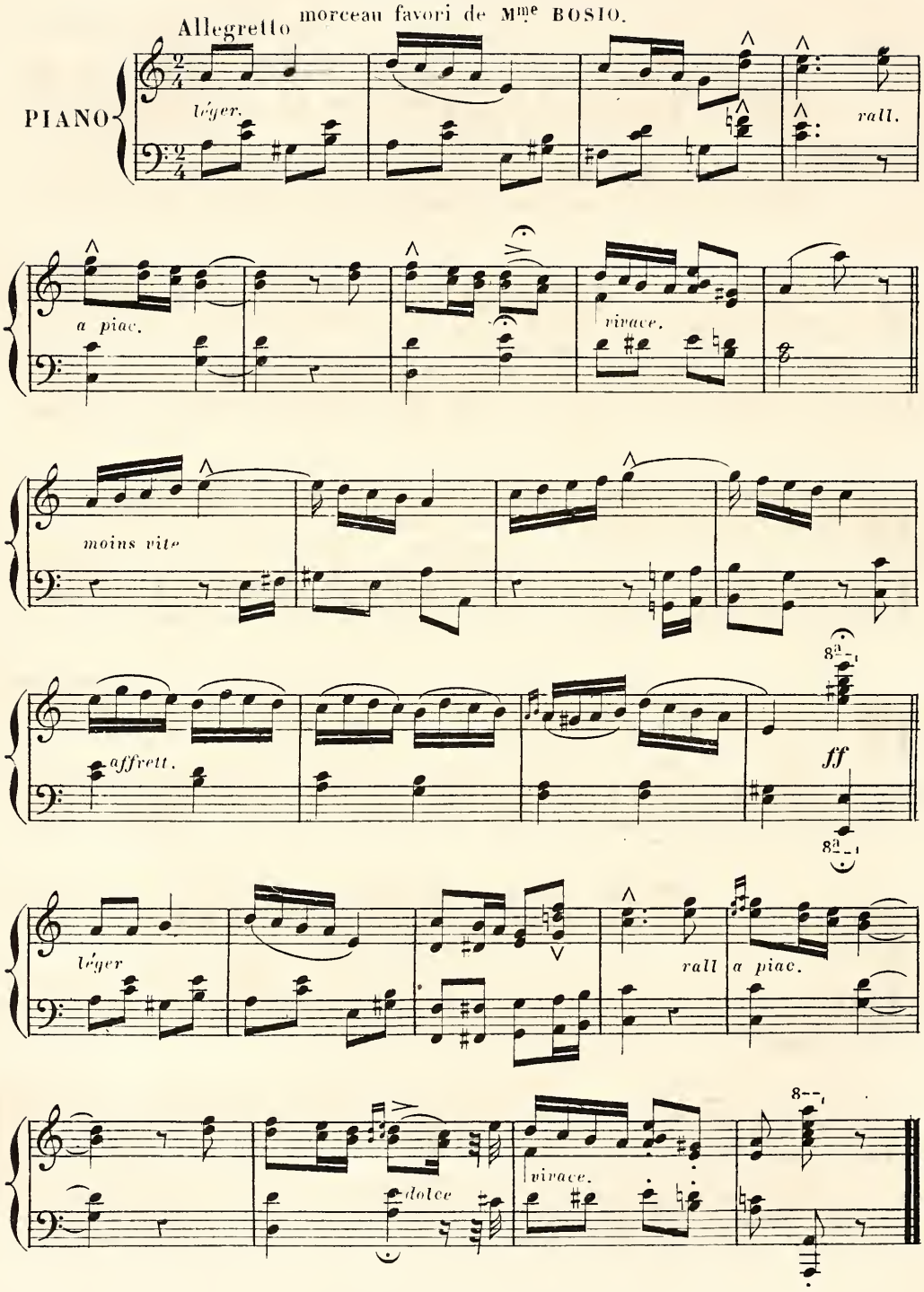
tr

D.C.

p

CHANSON RUSSE

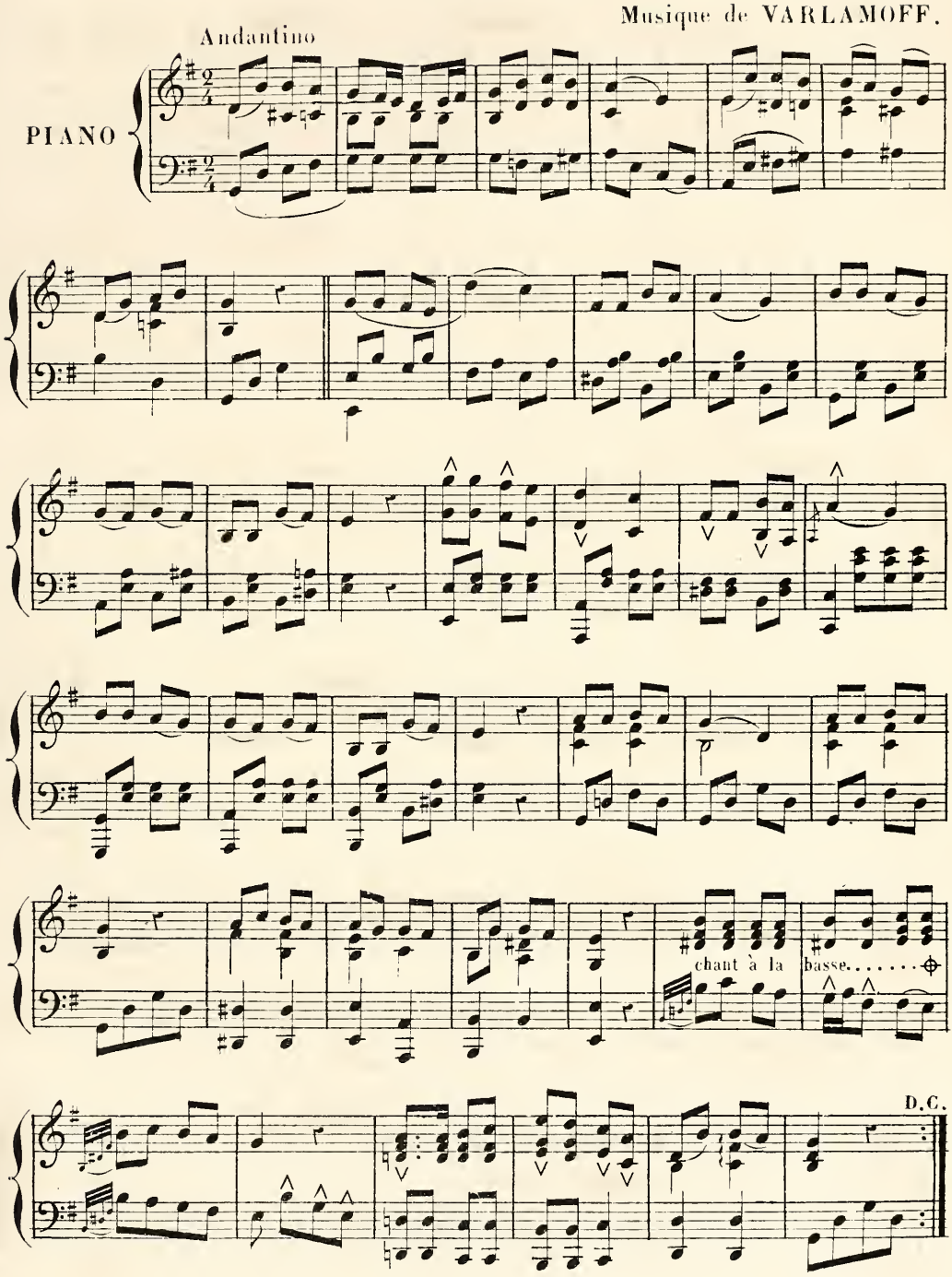
morceau favori de Mme BOSIO.



KRASNY SARAFANE

LA ROBE DE NOCE

Musique de VARLAMOFF.



VSPOMNI MOÏA LIOUBEZNAÏA....

CHANT

PIANO

Nos beaux jours, Se peut-il donc que ton cœur les ou_

_bli_e Par_le, je t'en suppli_e, O toi mes premiè_res a_

rall.

rall.

bien accentué

un peu plus vite

_mours Qu'ils é_taient doux, mi_gnonne, Nos ren_dez-vous des nuits d'au_

très léger

rall.

suivez.

_tom_ne Et nos ser_mens d'ai_mer tou_jours. Ah!

tendre un chœur de gondoliers vénitiens ou de paysans napolitains.

C'est, paraît-il, un instinct des races du Nord; les *liedertafel* d'Allemagne et les *glee* d'Angleterre n'ont pas d'autre raison d'être ; mais on peut dire que ce même sentiment semble plus impérieux chez les Slaves et les Scandinaves. Tout le monde, à Paris, a pu entendre, au temps de l'Exposition universelle de 1867, quatre sœurs suédoises qui chantaient des ballades et des rondes à quatre parties : voilà l'un des types d'harmonisation des chansons populaires du Nord.

L'arrangement choral que nous proposons ici n'a rien d'authentique, pas plus que les accompagnements proposés pour les autres airs. Aux russes qui trouveraient que nous en prenons à notre aise, nous répondrions que leurs musiciens et collecteurs de chansons ne procèdent pas autrement : nous avons là sous la main un arrangement choral de cette même chanson ou « Bourlatskaïa » par un compositeur russe, lequel, pour varier plus librement ce thème, en dérange plusieurs fois la mélodie. Nous en respectons strictement chaque note, au contraire; n'est-ce pas la première loi à garder en ces matières?

Le motif populaire est ce qu'il est, il s'impose, et les accompagnements qu'on y ajoute, pour le faire plus aisément agréer aux dilettantes, doivent s'en inspirer sans y rien changer. Ce travail délicat n'a pas plus à se préoccuper d'être facile que d'être difficile, il lui faut être sincère, c'est-à-dire tâcher de développer et mettre bien en dehors l'esprit et le sentiment de la cantilène populaire. Sur ce point la lutte est ouverte et l'émulation libre.

Mais de la part des musiciens russes qui glanent les chansons et qui les mettent en œuvre, non sans un grand talent quelquefois, une chose m'étonne : puisque les harmonies, les dessins secondaires et terciaires sont offerts par la muse rurale, pourquoi ne pas les prendre en même temps que la mélodie dominante? Les reproduire tels quels serait fort curieux ; et alors même que le travail musical voudrait garder quelque liberté, ne serait-il pas très intéressant pour lui de s'inspirer de cette première mise en œuvre du génie populaire ?

C'est une question que je compte poser lors de mon prochain séjour à Saint-Pétersbourg, tout en cherchant par moi-même à me procurer de ces chansons chorales bien authentiques.

GUSTAVE BERTRAND

DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES

DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE

EN FRANCE

(Suite.) (1)

IV.

Les subventions théâtrales, avons-nous dit, créent l'inégalité dans la condition des théâtres et suppriment la concurrence. Elles ont pour effet direct de favoriser un établissement aux dépens de plusieurs autres qui existent ou qui pourraient surgir sous le régime de la loi commune.

L'origine des subventions remonte naturellement à l'ancienne monarchie, alors que le roi était tout et absorbait tout. L'Opéra et la Comédie Française n'existaient que par et pour le monarque. Il était donc tout simple que le trésor royal se chargeât de parfaire la dépense, d'autant plus que ces spectacles, l'Opéra surtout, étaient montés sur un pied que le concours du public ordinaire ne pouvait soutenir. Le gouvernement républicain, qui succéda à la monarchie en 1792, tout en proclamant en principe la liberté absolue des théâtres et des concerts, maintint l'abus de l'intervention de l'État ou de la Commune dans la gestion de la première scène lyrique dont il fit, ou crut faire, un moyen de propagande

(1) Voir le numéro du 1er octobre.

des idées et des sentiments patriotiques. L'Empire et la Restauration n'eurent garde de laisser sortir des mains du gouvernement cet instrument de *réclame* qui paraissait alors indispensable à la gloriole du trône impérial ou royal. Lorsqu'enfin la Révolution de 1830 ramena le pouvoir à des idées plus démocratiques, dégagées de la tyrannie révolutionnaire, l'abus fut conservé quoiqu'à un autre point de vue : on invoqua « l'intérêt de l'art, l'amour de l'art, la dignité de l'art, la protection du commerce et de l'industrie,» mots sonores et décevants qui ont toujours servi de prétextes aux restrictions, aux entraves, aux vexations de toutes sortes dont l'art, les artistes et le commerce lui-même ont toujours eu à souffrir.

En fait d'art, l'État n'a qu'une seule et unique mission à remplir : la conservation des monuments pour les transmettre aux générations à venir. Quant à l'exercice même d'un art quelconque et à ses progrès, ils échappent absolument à sa compétence ; le public seul est juge de ce qui lui plaît ou lui convient ; un art, ou plutôt une forme de l'art délaissée par le public, n'a plus de raison d'être, et doit céder la place à la nouvelle forme réclamée par les progrès de l'esprit humain.

Les subventions ne sont fournies par l'État qu'à certaines conditions, la première desquelles est la conservation de la forme existante, de ce que l'on appelle les traditions de l'art. Voyez, à cet égard, les cahiers des charges des théâtres subventionnés. Le directeur est tenu de continuer le même genre de spectacle que son prédécesseur sans pouvoir s'en écarter sous peine de révocation. Il doit fournir tant d'actes par an, avoir tant de sujets chantants, tant de musiciens d'orchestre et suivre les traditions, c'est-à-dire s'enfermer dans les mêmes formes, voire dans les mêmes formules considérées, de temps immémorial, comme la plus parfaite expression de l'art.

C'est aux auteurs et aux artistes à trouver le moyen d'introduire la variété dans l'uniformité, et si le public n'est pas content, le directeur n'a pas à s'en inquiéter outre mesure ; il a sa subvention pour remplacer l'apport des spectateurs et, d'ailleurs, il lui est défendu de faire autrement.

On objectera que le public est libre de s'adresser ailleurs ; sans doute, il peut quitter l'Opéra, l'Opéra Comique, les Italiens, pour se rejeter sur l'opérette et le vaudeville ; mais quant aux théâtres de luxe offrant des artistes d'élite, des masses chorales et un grand orchestre, il en chercherait vainement en dehors des théâtres subventionnés.

Ce qui ne veut pas dire, comme on le pense généralement, que sans les subventions ces théâtres n'existeraient pas. Bien au contraire : la partie

étant égale, la spéculation se chargerait de contenter les amateurs à tous les degrés de l'échelle sociale, et la concurrence s'établirait, comme en toute autre industrie, au grand avantage de l'art, des artistes et du public. Mais, dans les conditions actuelles, qui oserait lutter contre la concurrence des théâtres privilégiés? Concurrence désastreuse, non par le nombre des spectateurs qu'elle peut enlever aux nouveaux venus (Paris peut fournir des foules à dix théâtres d'opéra), mais par l'effet produit, c'est-à-dire par l'écart entre les prix de revient des représentations et la somme demandée aux spectateurs, écart que l'État se charge de combler chez l'un et non chez l'autre. Supposons que l'État donne une subvention à un chapelier pour fournir à un prix ordinaire des chapeaux garnis d'un ruban d'or, il est certain que la marchandise des autres chapeliers perdra à la comparaison. Quel sera l'insensé qui osera soutenir la concurrence sans pouvoir compter sur les mêmes avantages de la part de l'État?

Un autre inconvénient résulte de l'abus que nous signalons. Du moment que les subventions existent, ne pas en avoir est un motif de discrédit. C'est ainsi que le refus de cette faveur empêcha le dernier directeur de l'Opéra-Italien, M. Verger, de constituer son fonds de roulement et de préparer des éléments de recettes. « Montrez-moi la décision ministérielle vous accordant la subvention, lui disait un riche banquier, et je me charge de placer vos actions et de vous fournir les fonds nécessaires. » Et c'est là l'histoire de bien d'autres entreprises théâtrales échouées avant de toucher au port; c'est là aussi la cause de la fermeture si prolongée de la salle Ventadour, la plus élégante de Paris, et de l'avortement de toutes les combinaisons tentées depuis trois ans pour reconstituer l'Opéra-Italien (1).

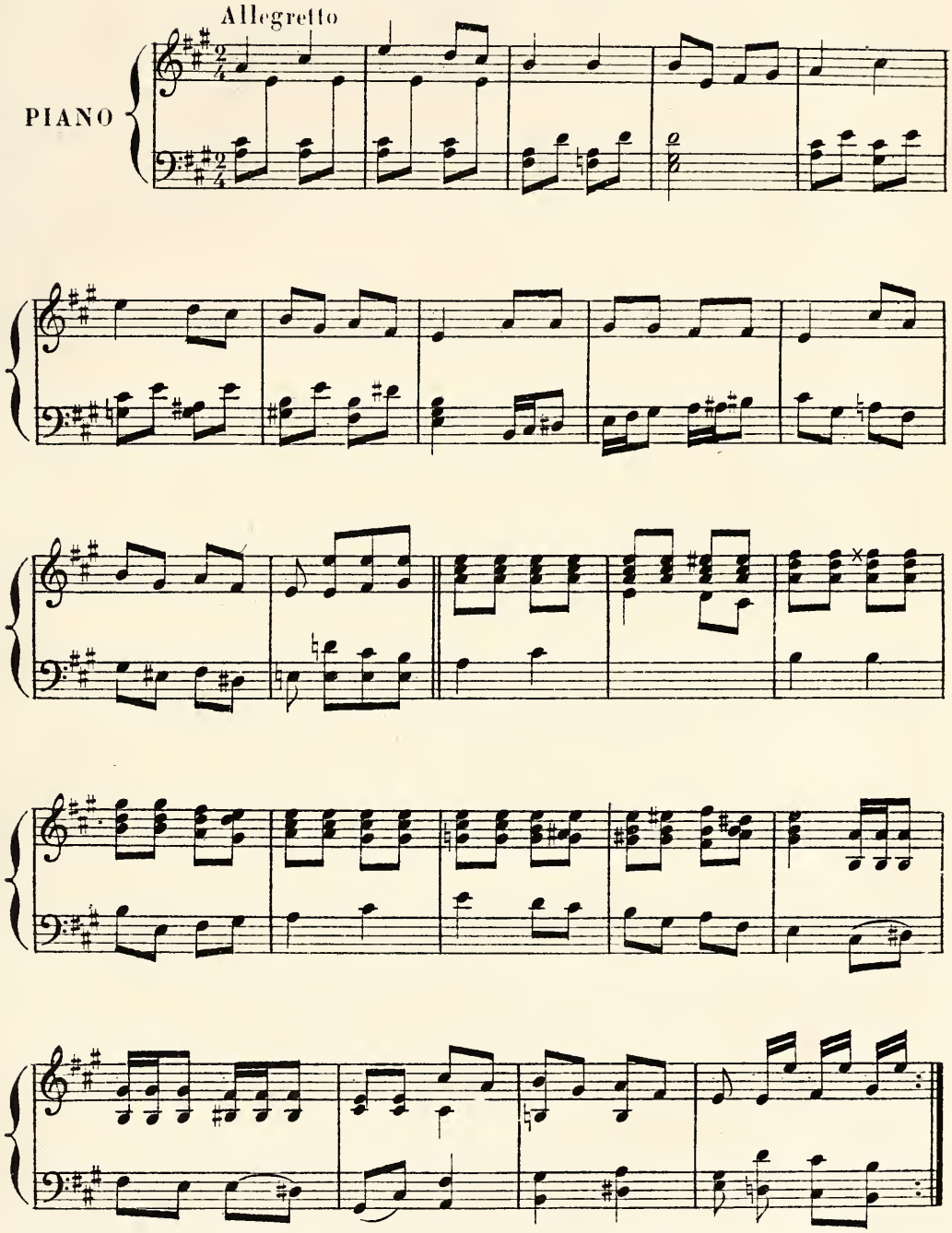
Les subventions théâtrales ont encore le désavantage d'offrir aux artistes et aux fournisseurs un semblant de garantie pour leurs créances éventuelles, tandis qu'en fait, cette garantie est à peu près illusoire. Malgré les mesures de précaution que l'autorité croit devoir prendre, il se trouve toujours, en cas de faillite, que le montant de la subvention a été touché et absorbé, et qu'en tout cas il n'offrirait qu'une ressource insignifiante devant l'énormité du passif.

On pourrait en dire autant du cautionnement exigé par l'autorité et dont nous nous occuperons un peu plus loin.

(1) Nous avons à peine besoin de faire observer que cet article était écrit avant que M. Strakosch obtînt le privilège du Théâtre-Italien. Reste à savoir si le nouveau directeur, malgré la subvention et nonobstant la faveur publique, ne reculera pas lui-même, comme tous ses devanciers, devant l'énormité de l'impôt spécial et exceptionnel dont on grève son entreprise.

PO OULITZÉ MOSTOVOÏ (DANS LA RUE PAVÉE...)

(CHANSON A DANSER)



"NÉ BOUDITÉ MÉNIA..."

CHANSON A DANSER

Allegretto.

CHANT.

1er COUP: El _ le dort, el_le a _ chè _ ve un beau rê _ ve

2e COUP: Le ber _ ger la ré _ veil _ le et l'ap _ pel _ le

PIANO.

A quel _ le heure al_lons - nous l'é _veil _ ler? Dès que

Au gai son du cor _ net ma _ ti _ nal Vi _ te

le so_leil se lè _ ve Que l'oi _ seau va ga_zouil _ ler.

lè _ ve toi la bel_le Tu con _ nais bien mon si _ gnal

3e COUP: Or voy _ ez comme la trou_pe ri _ en _ se

4e COUP: Au mi _ lieu de la ron_de qui l'ex _ ci _ te

Au si _ gnal se ras _ sem _ ble sou _ dain Pour u _
U _ ne fil _ le ap_pel_le un des gar _ çons: A moi

_ne ron_de joy _ eu _ se Ils se pren_nent par la main.
ber _ ger, je t'in _ vi _ te, En sem _ ble nous dan_se _ rons.

BIDOU SOBI KOPYILA...

CHANSON COSAQUE.

PIANO

mf *plus marqué*

très léger et détaché

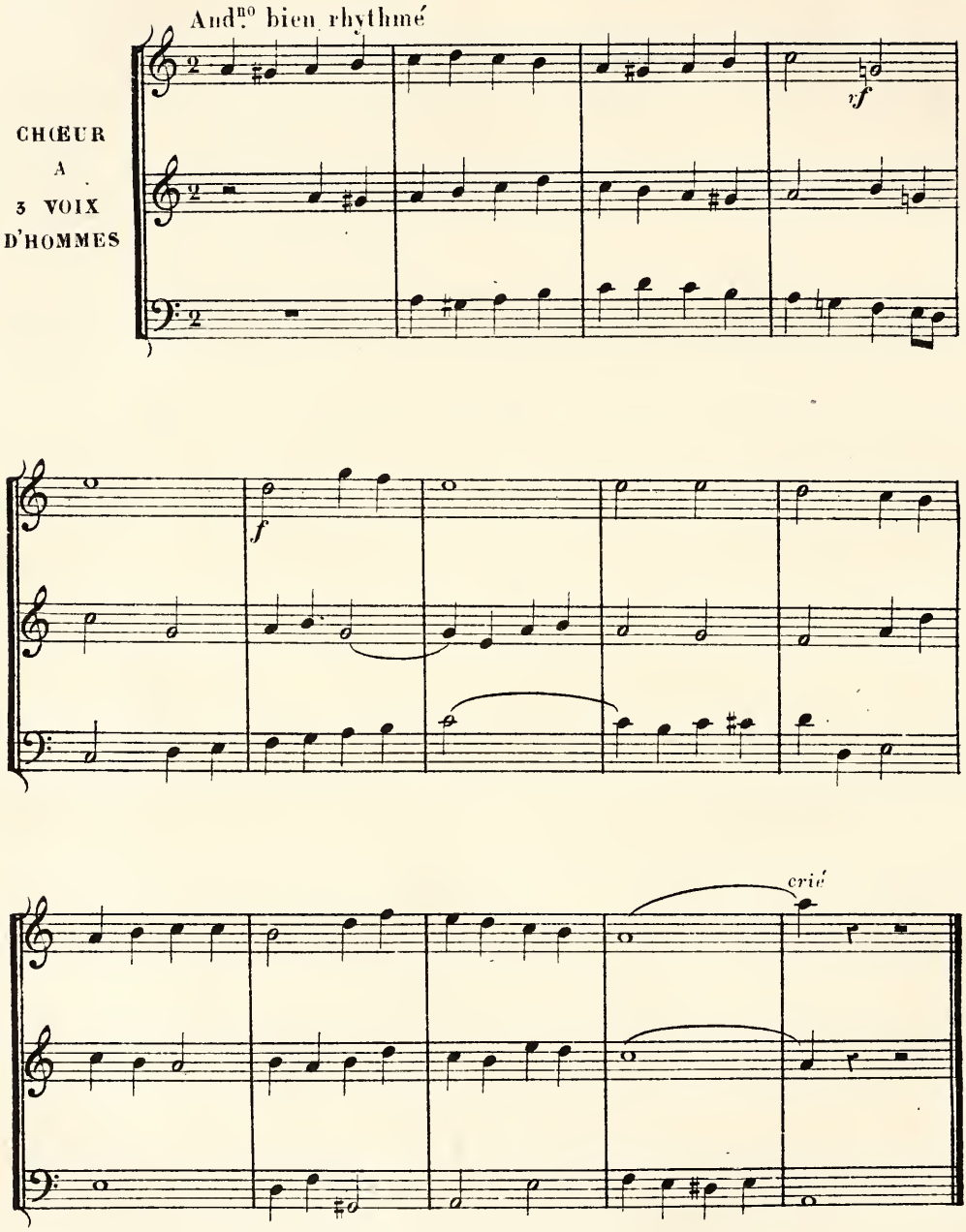
ff *rit.*

lourd *ff* *dim.* *lourd.* D.C.

8

VNIZ PO MATOUCHKIÉ PO VOLGHIÉ...

CHANSON DE HALEURS DU VOLGA



Notons, en finissant ce chapitre et sans épuiser la matière, que nous n'envisageons pas ici la question des subventions au point de vue du droit public et constitutionnel. Il y aurait long à dire à ce sujet et nous craindrions d'être entraîné dans des digressions que ne comporte pas la nature de cette *Chronique*. Rappelons seulement qu'en France, l'égalité devant la loi et par conséquent devant les charges et les avantages dont l'Etat est le dispensateur, est la base et le principe dominant de toute constitution, de toute loi.

Or, de quel droit fait-on payer aux contribuables le plaisir de quelques-uns d'entre eux ? De quel droit met-on à la charge du budget, c'est-à-dire de la collectivité forcée, une institution de luxe qui peut parfaitement être défrayée par la collectivité libre, par l'association volontaire des intéressés ?

C'est là du pur communisme ; une flagrante application de ces funestes doctrines dites socialistes que les gouvernements combattent avec raison *en théorie* sans oser y renoncer dans la pratique. Et ce n'est pas là, malheureusement, le seul exemple de l'empire qu'exercent encore sur les hommes d'Etat les préjugés les plus vulgaires et les plus dangereux.

V

Pour qu'une industrie prospère et se développe, la condition première, *sine qua non*, est le respect absolu de la propriété, et par propriété nous entendons, comme tous les légistes modernes, le droit d'user et de mésuser de la chose possédée. La propriété ne consiste donc pas seulement dans la possession d'objets matériels, mais aussi dans l'usage qu'on en fait, ou, en d'autres termes, dans l'exercice d'un art ou d'une industrie. A quoi servent des machines, s'il nous est interdit de les faire fonctionner ? Que nous importe d'être reconnu propriétaire d'un théâtre, si son exploitation est tantôt suspendue, tantôt soumise à des formalités onéreuses ? Sans la liberté d'exploitation, un immeuble est une non-valeur.

Nous ne voulons pas nous livrer ici à une revue rétrospective, et rappeler ce qui se passait au temps des privilèges, qui limitaient le nombre des théâtres et fixaient les genres que l'on pouvait y exploiter. La loi de 1864 a fait justice de ces barbarismes. Mais de nos jours encore, et malgré cette loi si libérale, on a trop l'habitude de considérer le théâtre comme une institution publique plutôt que comme une industrie particulière. Le bon plaisir administratif a encore un large champ pour s'exercer. Parfois c'est la fermeture de l'établissement qui est ordonnée

par voie administrative, le plus souvent ce sont des formalités inutiles qui gênent l'exploitation et se résolvent en surcroît de dépenses et diminution de recettes.

Le théâtre, dit-on, est un lieu d'amusement; or, s'il se présente des circonstances qui invitent au recueillement ou qui imposent d'autres préoccupations, il est juste, il est convenable de faire cesser toute manifestation de joie. La proposition serait plausible s'il s'agissait de spectacles donnés sur la voie publique; mais ni le peuple ni l'autorité n'ont le droit de se mêler de ce qui se passe dans un local clos et couvert, qui est le plus souvent une propriété particulière? Cependant les exemples de fermeture par ordre ne sont pas rares. Dans les temps de révolutions, c'est la multitude qui impose sa manière de voir et force des directeurs à fermer ou à ouvrir les portes de leurs théâtres; ordinairement l'ordre vient de l'autorité constituée, qui se croit l'interprète d'un sentiment général. C'est ce qui est arrivé à Paris pendant le siége, et à Versailles pendant l'insurrection communaliste de Paris. Sans doute, en pareils moments, les esprits n'étaient pas portés à la réjouissance. Mais les théâtres et les concerts ne constituent pas toujours un amusement proprement dit; ils peuvent être considérés, à un point de vue philosophique, comme des écoles, ou même, si l'on veut, comme des passe-temps d'un genre élevé, où l'esprit, fatigué ou abattu par les préoccupations de la journée, se retrempe et se fortifie. Considérés même comme simple distraction, ils ont encore leur raison d'être, car nos forces morales et intellectuelles exigent, autant que nos organes physiques, un temps de repos et de récréation salutaire. Chacun de nous est seul juge de ce qui lui convient sous ce rapport. Chacun de nous a sa manière de sentir, et personne ne doit être astreint à se conformer aux sensations des autres. L'autorité n'a pas le droit de violenter la liberté individuelle lorsqu'elle s'exerce sans trouble et ne s'impose à personne.

Parfois aussi la fermeture est ordonnée à la suite de désordres produits à l'intérieur même des salles de spectacle ou de concert. Mais dans ce cas encore le devoir de l'autorité publique est tout tracé : faire respecter le droit du directeur et des spectateurs paisibles en expulsant les auteurs du désordre. S'il arrive, enfin, que le directeur, manquant aux engagements pris envers le public, provoque lui-même des manifestations hostiles, les règlements de police qui ont prévu le cas peuvent recevoir leur application, sans porter atteinte au droit du directeur de continuer son exploitation dès qu'il rentre dans les conditions librement consenties entre lui et le public.

On nous dira que les cas de fermeture obligatoire sont rares de nos

jours et ne se présentent que dans des circonstances exceptionnelles. Mais il suffit que la chose soit légalement possible pour frapper l'industrie théâtrale de discrédit. Les capitaux sont craintifs de leur nature, et ils évitent les entreprises aléatoires, c'est-à-dire celles où, en dehors des prévisions de la spéculation, une volonté étrangère et suprême peut intervenir et frapper d'interdit la chose exploitée.

Les formalités imposées aux théâtres et aux concerts sortent aussi du droit commun et ne sont pas toujours justifiées par les nécessités d'une bonne police. Quelle est, par exemple, cette étrange prétention de l'autorité administrative, d'exiger des directeurs de théâtre un cautionnement en argent ou en valeurs équivalentes? C'est, dit-on, pour la protection des artistes et des nombreux intérêts engagés dans l'affaire. Mais exige-t-on un semblable cautionnement des autres chefs d'industrie, de ceux, notamment, qui emploient un bien plus grand nombre de salariés et engagent des capitaux beaucoup plus considérables?

On peut appliquer aux cautionnements ce que nous avons dit des subventions; c'est un leurre qui abuse plus de personnes qu'il n'en protège; il ne peut être fixé qu'à une somme de beaucoup inférieure aux engagements probables d'un directeur, sous peine de devenir une charge impossible, une entrave insurmontable; mais quelque limitée que soit la somme, le dépôt d'un cautionnement n'en constitue pas moins une grave difficulté et une condition très onéreuse pour un directeur qui, au début de son entreprise, a déjà tant de dépenses à solder avant de réaliser la moindre recette.

Nous ne parlons pas, bien entendu, des charges inhérentes à la nature de l'industrie théâtrale; il est juste, par exemple, que le directeur paie la garde que nécessite la police de son établissement et défraie les précautions à prendre contre l'incendie, bien que cette dernière condition ne soit pas imposée à d'autres établissements tout aussi exposés au feu que les salles de spectacle.

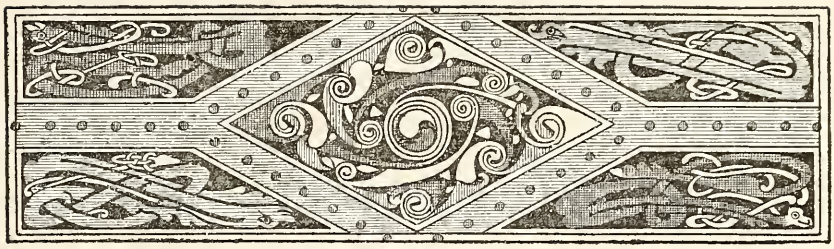
Mais il est un autre ordre d'idées dans lequel nous trouverons encore des charges effectives qui ne nous semblent pas aussi justifiées au point de vue du droit administratif: nous voulons parler de la censure.

Cette grave question a été fortement controversée dans la presse à différentes époques, et a formé le principal thème de l'enquête de 1849, dont nous avons déjà eu à nous occuper. Remarquons en passant que devant la commission du conseil d'État, la nécessité de la censure a été soutenue par les mêmes personnes qui se prononçaient contre la liberté d'exploitation des théâtres. La majorité l'a admise en principe par des considérations tirées de la nature diverse du théâtre et du livre. Il paraît

en effet tout simple de ne pas souffrir devant une assemblée qu'aucune atteinte soit portée aux personnages vivants, aux croyances admises, au gouvernement établi, encore moins à la décence publique. Mais ce genre de censure, en supposant qu'on ne puisse, comme pour les livres et les journaux, s'en rapporter aux auteurs et à l'éditeur responsable, peut s'exercer au préalable sur le manuscrit déposé longtemps avant la mise à l'étude, et lorsque les ressources du directeur ne sont pas encore engagées. Or, dans l'état de choses actuel, il n'en est pas ainsi ; le directeur qui a remporté le visa de la censure n'est pas à l'abri d'une interdiction ultérieure, et il est plus d'un exemple de pièces autorisées d'abord, puis arrêtées au dernier moment, voire même après la représentation lorsque un temps et des sommes considérables ont été absorbés par leur mise en scène. Ajoutons qu'une pièce, autorisée dans une ville, ne l'est pas dans une autre. Les formalités parfois assez longues pour obtenir l'autorisation nécessaire, sont toujours à recommencer. Il nous semble que conformément à l'axiome de droit : « Tout ce qui n'est pas défendu est permis, » le directeur ne devrait avoir à se préoccuper que de savoir : si une pièce, drame, comédie, opéra ou simple chanson, a été l'objet d'un *veto* à son apparition. La loi étant une pour toute la France, l'absence de toute interdiction devrait suffire pour rassurer les intérêts du directeur, sauf, bien entendu, les droits des auteurs ou de leurs cessionnaires, droits inviolables, sans doute, et qui forment déjà une charge suffisante sans l'augmenter encore par des formalités superflues.

J. DE FILIPPI.

(La fin prochainement.)



HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS CABINETS

Troisième article (1).

CHAPITRE III.

(Suite.)

Le samedi 30 décembre, la troupe des petits cabinets représenta *l'Enfant Prodigue* de Voltaire, et une petite comédie de Cahusac, *Zénéide* (2).

Acteurs dans *l'Enfant Prodigue :*

Euphémon père.....	*Le duc de la Vallière.*
Euphémon fils.....	*Le duc de Nivernois.*
Fierenfat.....	*Le marquis de Croissy.*
Rondon.....	*Le duc de Chartres.*
Lise.....	*La marquise de Pompadour.*
Marthe.....	*La comtesse de Livry.*
La baronne de Croupignac.....	*La duchesse de Brancas.*
Jasmin.....	*Le marquis de Gontaut.*
Un Laquais.....	*Le marquis de Clermont-d'Amboise.*

(1) Voir les numéros des 1er septembre et 1er octobre.

(2) *L'Enfant prodigue* avait été joué à la Comédie-Française le 10 octobre 1736, et *Zénéide* le 13 mai 1743.

Dans *Zénéide :*

La Fée.....	*La duchesse de Brancas.*
Zénéide.....	*La marquise de Pompadour.*
Gnidie.....	*La comtesse de Livry.*
Olinde.....	*Le duc de Nivernois.*

Danse : *MM. de Courtenvaux, de Langeron*, et le corps de ballet.

Le duc de Chartres, dans le rôle de Rondon, M. de Gontaut dans celui de Jasmin, M. de Nivernois dans les deux pièces et la charmante marquise-Zénéide furent les plus remarqués de la soirée. « Entre les deux pièces, — ajoute de Luynes — M. le marquis de la Salle, fils du maître de la garde-robe et qui a une charge dans les gendarmes, chanta un air du prologue des *Éléments*. Il a une basse-taille très belle. Il jouait l'année passée chez madame de la Mark, où il avoit fort bien réussi; hier c'étoit son début sur le théâtre des cabinets. »

C'était madame de Pompadour qui avait proposé et fait agréer la comédie de Voltaire; elle avait gardé un agréable souvenir des auteurs dont la célébrité répandait le plus d'éclat dans la société de M. de Tournehem, et n'était pas moins empressée que son oncle à leur prouver sa reconnaissance, mais c'était chose assez difficile à l'égard de Voltaire qui avait contre lui toute la famille royale. La marquise tenta de faire cesser sa disgrâce et proposa de jouer *l'Enfant prodigue*. L'auteur n'apprit le succès de sa pièce que quelques jours après la représentation. En effet, les acteurs n'appelaient pas aux répétitions les auteurs dont les ouvrages avaient déjà paru sur des théâtres publics, mais la marquise trouva juste d'accorder leurs entrées dans le théâtre aux auteurs des pièces représentées (1). Le roi donna son consentement à cette proposition, et l'on se pressa de l'annoncer à Voltaire qui remercia la marquise de cette faveur en lui adressant de fort jolis vers dans lesquels il la mettait sans façon sur le même rang que son auguste amant :

Ainsi donc vous réunissez
Tous les arts, tous les dons de plaire;
Pompadour! vous embellissez
La Cour, le Parnasse et Cythère.
Charme de tous les yeux, trésor d'un seul mortel!

(1) Laujon dit encore que Voltaire vint assister à la seconde représentation de son *Enfant prodigue*. Il se trompe, car il résulte du répertoire même du théâtre de madame de Pompadour, que cette comédie n'y fut donnée qu'une fois. En revanche Voltaire assista à la représentation d'*Alzire* qui y fut jouée le 28 février 1750.

IXION

MERCURE

Les Éléments. Acte de l'A[illegible]costumes originaux (1725).

Que votre amour soit éternel!
Que tous vos jours soient marqués par des fêtes !
Que de nouveaux succès marquent ceux de Louis!
Vivez tous deux sans ennemis!
Et gardez tous deux vos conquêtes!

De là grand scandale dans les sociétés de la reine et de Mesdames de France, où l'on s'éleva contre l'impertinence du poète. Le roi ne dissimula pas son mécontentement, et la marquise fut assez prudente pour sacrifier son imprudent panégyriste.

Il était trop tard. Cet échec avait déjà réveillé la verve mordante des ennemis de la marquise. Le malencontreux madrigal fit naître mille épigrammes et d'innombrables chansons, où les invectives grossières remplacent trop souvent le sel et l'esprit. Voici deux couplets qui s'attaquent plus particulièrement à l'actrice et à la femme.

Elle veut qu'on prône
. . . . . .
La folle indécence
De son opéra,
Où, par bienséance,
Tout ministre va.
Il faut qu'on y vante
Son chant fredonné,
Sa voix chevrotante,
Son jeu forcené.

La contenance éventée,
La peau jaune et truitée,
Et chaque dent tachetée,
Les yeux fades, le col long;
Sans esprit, sans caractère,
L'âme vile et mercenaire,
Le propos d'une commère,
Tout est bas chez la Poisson.

Ces couplets, improvisés dans un souper chez M. de Maurepas, coûtèrent cher à leurs auteurs : M. de Maurepas y perdit son ministère et Pont de Veyle une sinécure de vingt-cinq mille livres, sur laquelle le roi eut encore la bonté de lui conserver une pension de mille écus. Voltaire non plus ne fut pas épargné, et l'on riposta vivement à ses vers de courtisan.

Après l'éloge qu'a dicte
La folie ou la malice ;
Quel sort faut-il qu'il subisse,
L'auteur tant de fois notté ?
La Bastille par charité,
Et Charenton par justice (1).

De Voltaire on revint à Molière, et *Tartufe* fut rejoué le mercredi 10 janvier 1748.

Mme Pernelle..	*(Béjart)*.....	*La marquise de Sassenage.*
M. Orgon.....	*(Molière)*.....	*Le marquis de Croissy.*
Elmire.....	*(Mlle Molière)*.....	*La duchesse de Brancas.*
Tartufe.....	*(Du Croisy)*.....	*Le duc de la Vallière.*
Damis.....	*(Hubert)*.....	*Le comte de Maillebois.*
Marianne.....	*(Mlle de Brie)*.....	*La comtesse de Pons.*
Cléante.....	*(La Thorillière)*....	*Le marquis de Gontaut.*
Valère.....	*(La Grange)*.....	*Le duc de Duras.*
Dorine.....	*(Madeleine Béjart).*	*La marquise de Pompadour.*
M. Loyal.....	*(De Brie)*.....	*Le marquis de Meuse.*
L'Exempt.....	.....	*Le marquis de Voyer.*

La comédie avait commencé à cinq heures trois quarts, on exécuta ensuite l'opéra d'*Ismène*, où madame Trusson, qui avait une assez jolie voix, se montra plus à son avantage que la première fois.

Le samedi 13, la troupe royale représenta *les Dehors trompeurs* ou *l'Homme du jour*, comédie de Boissy, jouée à la Comédie-Française le 18 février 1740, et un divertissement pastoral en un acte, *Eglé*. « L'auteur des paroles se nomme Laujon, écrit Luynes, et celui qui a fait la musique est un petit Lagarde, qui a tout au plus vingt ans. »

Acteurs dans la comédie :

La Comtesse.....	*La duchesse de Brancas.*
Lucile.....	*La marquise de Pompadour.*
Céliante.....	*La comtesse de Pons.*
Le Marquis.....	*Le duc de Nivernois.*
Le Baron.....	*Le duc de Duras.*
M. de Forlis.....	*Le duc de Chartres.*
Lisette.....	*La comtesse de Livry.*
Champagne.....	*Le marquis de Gontaut.*
Un Laquais.....	*Le marquis de Clermont-d'Amboise.*

(1) Bibliothèque nationale, *manusc. Clairambault*, 1748.

Acteurs dans la pastorale :

Eglé ..... *La marquise de Pompadour.*
La Fortune..... *La duchesse de Brancas.*
Apollon, sous la figure de Mysis... *Le duc d'Ayen.*
Un suivant de la Fortune..... *Le marquis de Courtenvaux.*

Danse : *MM. de Courtenvaux* (un faune) et *de Langeron* (un berger) (1).

M. de Duras, M. de Nivernois et le duc de Chartres, se firent remarquer dans la comédie; la marquise fut, comme de juste, la reine de la fête, charmante comédienne dans la pièce et chanteuse adorable dans la pastorale. Elle déploya toute la naïveté dont elle était capable dans son joli rôle d'innocente déniaisée. Cependant, les auditeurs, le roi surtout, devaient avoir quelque peine à réprimer un sourire à certains passages, tels que celui-ci : « Vous êtes ingénue? — Oh ! beaucoup, » répond en rougissant la naïve Lucile.

Le programme du lundi 5 février annonçait trois ouvrages : *le Méchant*, de Gresset, *l'Oracle*, petite comédie de Saint-Foix, et une pantomime, *le Pédant*, où l'on se distribuait force taloches et coups de pied.

Si la troupe ne craignait pas d'aborder la haute comédie, ce n'était qu'après de longs soins et de fréquentes répétitions : c'est ainsi que la comédie de Gresset exigea deux mois entiers d'étude, mais la marquise avait promis au poète de jouer sa pièce sur le théâtre des petits cabinets, et elle voulait tenir parole. Gresset l'en remercia en ces termes :

On ne trace que sur le sable
La parole vague et peu stable
De tous les seigneurs de la cour;
Mais sur le bronze inaltérable
Les muses ont tracé le nom de Pompadour,
Et sa parole invariable.

Cette comédie était, comme on sait, composée tout entière de caractères peints d'après nature. Voici ce qu'écrivait à ce propos le marquis d'Argenson en décembre 1747, au moment où l'on commença de répéter cet ouvrage à la cour :

On apprend les rôles de la comédie du *Méchant*, par le sieur Gresset; plus je revois cette pièce à notre théâtre, plus j'y trouve des études faites

(1) *Églé* fut représenté à l'Opéra le 18 février 1751, avec *Titon et l'Aurore*. Chassé jouait Apollon; mademoiselle Fel, Églé; et mademoiselle Jacquet, la Fortune. Dupré représentait le suivant de la Fortune.

d'après nature. Cléon ou le Méchant est composé du caractère de trois personnages que j'y ai bien reconnus : M. de Maurepas pour les tirades et les jugements précipités tant des hommes que des ouvrages d'esprit, le duc d'Ayen pour la médisance et le dedans de tous, et mon frère pour le fond de l'âme, les plaisirs et les allures. Géronte et Valère couvrent des noms trop respectables pour les articuler ici; ce sont des âmes bonnes et simples que séduit la méchante compagnie qui les entoure. Ariste est partout, ou doit être dans les honnêtes gens qui raisonnent bien; Florise dans quantité de femmes trompées; Pasquin est le président Hénault, bonne caillette, quoique avec l'esprit des belles-lettres, etc. Ainsi l'on doit dire : *Mutato nomine de te fabula narratur.*

Indépendamment des allusions si faciles à saisir, c'était une entreprise un peu téméraire pour des amateurs que de s'essayer dans un ouvrage supérieurement interprété par les comédiens français; et cependant, malgré le récent succès de cette pièce, jouée à la Comédie le 15 avril 1747, malgré des comparaisons si dangereuses, la troupe des petits cabinets remporta une belle victoire. « On a joué, dans les cabinets, la comédie du *Méchant* avec grand applaudissement, mais, je crois, avec peu de fruit, — écrit d'Argenson. Je crains que les peintures spirituelles des vices du temps n'aient plus réjoui que converti à la vertu. »

Cléon.....	*Le duc de Duras.*
Géronte.....	*Le duc de Chartres.*
Ariste.....	*Le comte de Maillebois.*
Valère.....	*Le duc de Nivernois.*
Frontin.....	*Le marquis de Gontaut.*
Un Laquais.....	*Le marquis de Clermont-d'Amboise.*
Florise.....	*La duchesse de Brancas.*
Chloé.....	*La comtesse de Pons.*
Lisette.....	*La marquise de Pompadour.*

« M. le duc de Nivernois excella dans le rôle de Valère, dit Laujon. Dans sa première scène (qui avait pour objet d'annoncer l'adresse habituelle du Méchant, toujours occupé de séduire), le ton ingénu que M. de Nivernois prêtait à Valère, sa promptitude à céder sans réflexion à l'homme dont l'esprit lui paraissait bien supérieur au sien, l'orgueil de se rapprocher de lui, présenté avec une franchise faite pour rendre Valère intéressant; en offrant en lui plus de faiblesse que de penchant pour le vice; voici qui avait échappé à l'acteur qui, le premier, jouait ce rôle sur le Théâtre-Français. » Tel fut l'effet de cette représentation, ajoute Laujon, que madame de Pompadour obtint du roi de faire venir

à la seconde Roseli, qui fut surpris de voir le parti que tirait de ce rôle M. de Nivernois : il en profita et se modela si bien sur lui, qu'à Paris l'ouvrage dut à cet heureux changement une recrudescence de succès. « Je me trouvais à cette seconde représentation, et j'étais à côté de Roseli. Le monologue de Valère y fit verser des larmes, et je fus témoin et de la joie de Gresset et de voir son idée si bien rendue, et de la surprise que causait à Roseli le caractère noble et attendrissant que M. de Nivernois donnait à ce rôle. » Il y a tout lieu de croire que Laujon s'abuse, car la seconde représentation du *Méchant* n'eut lieu que deux ans plus tard, en avril 1750, et M. de Monaco remplaçait M. de Nivernois dans Valère.

Après *le Méchant*, qui dura deux heures entières, on joua *l'Oracle*, représenté à la Comédie-Française le 22 mars 1740.

Lucinde.....	*La marquise de Pompadour.*
La Fée.....	*La duchesse de Brancas.*
Alcindor ou Charmant....	*Le duc de Nivernois.*

La soirée fut terminée par une pantomime fort gaie, *le Pédant*, de Dehesse. C'était l'histoire d'un maître d'école livré aux plaisanteries de ses élèves, qui se vengent, en lui jouant les tours les plus pendables, de ses leçons et de ses coups de férule.

Le Pédant.....	*Le marquis de Courtenvaux.*
Pierrot, son valet...	*Le sieur Dupré.*
Une Nourrice.....	*La demoiselle Durand.*
Écolières.....	*Les d^lles Chevrier, Astraudi, Dorfeuil, Puvigné, Camille.*
Écoliers et Paysans.	*Les sieurs Baletti, Piffet, Barois, Beat et La Rivière.*

Pour que la demoiselle Durand tînt son rôle de nourrice avec tous les avantages extérieurs qu'il comportait, on avait eu recours à l'art, afin de remédier à la nature. Aussi trouve-t-on au chapitre de sa garde-robe, « *un corset garny d'une fausse gorge, ledit corset couvert d'une étoffe de laine brune et garny de canetille de soie blanche.* » On aurait pu lui appliquer à rebours le célèbre quatrain adressé à madame Favart sur *l'Art* et *la Nature.*

Deux reprises seulement le jeudi 15 février : *le Mariage fait et rompu*, et la pastorale d'*Eglé;* mais — là était l'attrait de la soirée — madame de Pompadour, qui n'avait pas joué à l'origine dans la comédie de Dufresny, prit cette fois le rôle de l'hôtesse.

..... Madame de Pompadour — dit le duc de Luynes — est la seule femme

qui joue fort bien. M. de Maillebois joua très bien hier; M. de Nivernois et M. de Duras sont toujours supérieurs dans ce genre. La comédie avoit commencé à six heures, et dura un peu moins d'une heure et demie. Il y eut un intervalle assez long entre cette pièce et le petit acte d'opéra; ce temps fut rempli par la musique. On commença à huit heures l'acte d'opéra, il s'appelle *Eglé*. M. d'Ayen ne pouvant pas jouer le rôle de Misis, à cause de la mort de sa tante, madame la maréchale de Gramont, M. de La Salle le remplaça. Il a une assez belle basse-taille et est acteur. Madame de Pompadour, qui fait Eglé, chanta et joua supérieurement. Madame de Brancas, douairière, jouait le rôle de la Fortune. M. de Courtenvaux ne put pas danser, aussi à cause de la mort de madame la maréchale de Gramont, dont il avoit épousé la petite-fille. Ce fut une des filles du maître à danser qui dansa à sa place. Les danses sont fort jolies. Tout fut fini avant huit heures trois quarts. M. d'Ayen n'étoit que spectateur. M. le président Hénault et M. le président Ogier ont permission d'assister à ces spectacles; on leur a donné des places dans l'orchestre. L'usage est que l'espace pour l'orchestre, quoique assez grand, étant fort rempli de tabourets très bas, pour qu'ils n'empêchent point les spectateurs de voir, sur chaque tabouret est une carte avec le nom de celui qui doit s'y asseoir. On a mis le nom de M. le président Hénault sur son tabouret. Celui de M. le président Ogier n'a point de carte. On distribua hier avant l'opéra les exemplaires imprimés dudit opéra... Les spectateurs ordinaires sont : premièrement, les acteurs et actrices lorsqu'ils ne jouent point; M. le duc de Chartres; M. le maréchal de Saxe; M. le maréchal de Duras; tous les secrétaires d'État; quelquefois l'abbé de Bernis, de l'Académie. J'y ai vu aussi M. le maréchal de Noailles, mais non pas cette année. M. le maréchal de Coigny y vient aussi; M. de Grimberghen y vient toujours lorsque sa santé lui permet. Le Roi n'y est pas dans un fauteuil, mais seulement sur une chaise à dos, et il paraît s'y amuser. Après le spectacle, il va donner l'ordre et tout de suite souper dans ses cabinets.

Le lundi gras, 26 février, nouvelle représentation des *Dehors trompeurs*, de Boissy, avec quelques changements d'acteurs. Madame de Marchais joua le rôle de Céliante, où madame de Pons s'était montrée par trop faible, et le comte de Maillebois lut celui de Forlis à la place du duc de Chartres, empêché de jouer par une indisposition subite. Après la comédie vint la première représentation d'*Almasis*, divertissement en un acte, paroles de Moncrif et musique de Royer.

Almasis.....	*La marquise de Pompadour.*
L'Ordonnatrice des fêtes	*Mme Trusson.*
Zamnis.....	*Le duc d'Ayen.*
Un Indien.....	*M. de la Salle.*

Danse : *M. de Langeron* et les enfants du corps de ballet (Indiens et Indiennes.)

Voici le très léger canevas sur lequel Moncrif avait brodé son opéra-ballet : Almasis, habitante des îles Fortunées, aime Zamnis; mais l'usage du pays veut qu'elle épouse, sans le connaître, celui que choisira la prêtresse de l'hymen. On la conduit en grande pompe à cet époux redouté, qui, par bonheur, se trouve être son cher Zamnis. Ce maigre ouvrage plut tant au roi, qu'il le fit jouer jusqu'à trois fois.

« Cet acte fait partie d'un opéra qui n'a pas été représenté, écrit le duc de Luynes. M. Moncrif dit qu'il ne le sera jamais. » Moncrif se trompait : son opéra fut joué deux ans plus tard, le 28 août 1750, à l'Aca démie de musique, et n'eut aucun succès (1).

Le lendemain, mardi gras, 27 février, la troupe donna *Almasis*, puis un nouvel opéra-ballet, *les Amours de Ragonde*, paroles de Néricault-Destouches, musique de Mouret, qu'on avait appris, mis en scène et répété en quarante-huit heures. C'était un ouvrage en trois actes (*la Soirée de village — les Lutins — la Noce et le Charivari*), qui avait été joué à l'Opéra le 30 janvier 1742. Le roi devait d'abord aller passer à la Muette la dernière journée du carnaval, mais il renonça à son projet pour assister à ce spectacle improvisé. Cela se comprend de reste : madame de Pompadour abordait dans cette pièce les rôles qu'on appelle au théâtre les *travestis*.

Ragonde, fermière très mûre, parvient, par les ruses les plus extravagantes, à épouser Colin, berger très vert, dont elle raffole. Telle est la donnée de cette pièce, vive d'allure, véritable farce de carnaval, soutenue par une musique pleine de gaîté et d'entrain, que termine un formidable charivari.

Le marquis de Sourches avait quitté sa viole à l'orchestre pour endosser le casaquin de la fermière. Voici la double distribution de l'ouvrage, à Paris et à la cour.

Ragonde, mère de Colette, amante de Colin.....	*(Cuvellier)*.....	*M. de Sourches (début).*
Colette, fille de Ragonde, amante de Lucas.....	*(Mlle Coupé)*.....	*Mme de Marchais.*
Lucas, amant de Colette.	*(Albert)*.....	*M. de la Salle.*
Colin, aimé de Ragonde, amant de Colette.....	*(Jélyotte)*.....	*Mme de Pompadour.*
Thibault, magister.....	*(Bérard)*.....	*Le vicomte de Rohan.*
Mathurine.....	*(Mlle Bourdonnois l'aînée)*	*Mme Trusson.*

(1) Distribution à l'Opéra : Almasis, mademoiselle Chevalier; l'Ordonnatrice des Fêtes, mademoiselle Le Mierre; Zamnis, Chassé; un Indien, Le Page.

A peine peut-on croire, après l'avoir vue, que cette pièce ait été aussi bien exécutée qu'elle le fut, écrit le duc de Luynes. Il n'en étoit pas question samedi. Ce fut ce jour-là, en soupant, que madame de Pompadour imagina ce divertissement pour le mardi; elle écrivit sur-le-champ à M. de la Vallière: on lui envoya un courrier qui arriva à quatre heures du matin. Il a fallu préparer les habillements, apprendre les rôles, tant pour les acteurs que pour les danseurs, faire trois ou quatre répétitions. Tout a été fait et a aussi bien réussi que si l'on avait eu huit jours pour s'y préparer. M. de Sourches qui n'avoit jamais paru sur le théâtre, y joua à merveille; il a peu de voix, mais elle est juste et il est musicien. Madame de Pompadour étoit habillée en homme, mais comme les dames le sont quand elles montent à cheval; c'étoit un habillement très décent.

C'est à cette époque que parut le recueil des *Comédies et ballets des petits appartements*, qui nous sert de guide pour ce travail. Chaque pièce portait en tête cette mention : *Imprimé par exprès commandement de Sa Majesté.* Les ennemis de la marquise de s'indigner, surtout le marquis d'Argenson, qui écrit le 1er mars 1748 : « On vient d'imprimer un recueil fort ridicule des divertissements du théâtre des cabinets, ou petits appartements de Sa Majesté, ouvrages lyriques misérables et flatteurs; on y lit les acteurs dansants et chantants, des officiers généraux et des baladins, de grandes dames de la cour et des filles de théâtre. En effet, le roi passe ses journées aujourd'hui à voir exercer la marquise et les autres personnages par tous ces histrions de profession qui se familiarisent avec le monarque d'une façon sacrilége et impie. »

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE (1)

LA VEUVE & LA SŒUR DE MOZART

J'AVAIS toujours regardé l'histoire du mystérieux étranger qui vint lui commander ce *Requiem*, et qui le lui paya généreusement, comme appartenant à ces mille et une anecdotes que l'on se plaît à faire courir sur les maîtres illustres. — Mais le récit détaillé que me fit madame Mozart m'a convaincu de sa réalité; cependant le motif qui engagea cet étranger à demander cette messe est toujours demeuré un mystère, et l'on n'a jamais pu savoir si réellement il tenait à posséder un *Requiem* composé par Mozart, ou si ce fut de sa part un moyen ingénieux et bienfaisant de soulager la détresse du grand compositeur. — Il se mit à l'œuvre sur-le-champ, mais la sombre nature du sujet avait comme brisé une corde dans son cœur, car souvent on l'entendit répéter qu'il écrivait ce *Requiem* pour lui. Sa santé déclinait de jour en jour ; il sentait qu'il s'acheminait vers la tombe et il s'imaginait qu'on lui avait donné un poison lent (1). « Je vois bien, lui disait alors

(1) Voir le numéro du 1er octobre.

(1) C'est là ce qui aura donné naissance aux bruits fâcheux que l'on fit courir à Vienne sur Salieri, après la mort de Mozart. On a prétendu que, pour se débarrasser d'un rival redoutable et qu'il détestait, il lui avait fait administrer du poison. Mais cette accusation ne repose sur aucun fondement sérieux, et quoique Salieri ait mis tout en œuvre pour nuire à Mozart et surtout à sa musique, sa vie entière, qui fut des plus honorables, proteste contre l'infamie dont on a osé l'accuser.

tristement sa « pauvre femme, que tu es malade, sans cela ton esprit n'ac- « cepterait pas une idée aussi étrange. » Voulant donner un autre cours à ses pensées, elle enleva le *Requiem* qu'elle cacha. Vers ce temps, les francs-maçons lui demandèrent une cantate qu'il termina en quelques jours et à l'exécution de laquelle il assista. Revenu chez lui, il dit à sa femme : « O ma chère Constance (*Stanzerl*) ces gaillards-là sont fous ; j'ai « cru qu'il allaient perdre la tête après avoir entendu ma cantate. Ne « sais-je pas que j'ai écrit de bien meilleures choses ? Je n'en fais pas plus « de cas que de ma première production. » — On aurait dit que cet incident lui avait rendu le courage et que son esprit était dans de meilleures conditions. « Je vois bien, ajouta-t-il, que mon imagination seule « était malade, car je me sens tout à fait bien. Donne-moi mon *Requiem*, « qu'ils disent ce qu'ils voudront, ce sera mon chef-d'œuvre. » Mais son heure était marquée et il retomba bientôt dans ses idées funèbres ; ses forces diminuèrent rapidement et il se mit au lit pour ne plus le quitter vivant. Quelques heures avant sa mort, il demanda son *Requiem* dont il parcourut les pages, et s'adressant à sa femme : « Ne t'ai- « je pas dit, s'écria-t-il, que c'était pour moi que je l'écrivais ? » — Il avait avancé son travail jusqu'à la fin du *Lacrymosa*, et les mots *Faceas, Domine, transire ad vitam,* furent les derniers accents qu'il exhala, les dernières aspirations d'une âme sur le point de se délivrer de son enveloppe charnelle, d'une âme prête à quitter ce monde sans entrailles, pour aller trouver dans une autre sphère ce qu'elle chercha en vain ici-bas. — Sentant sa fin approcher, il fit appeler un ami qu'il jugeait capable d'achever son œuvre, et qu'il avait fait le confident de ses pensées. — Ce fut à Süssmayer (1) qu'il remit son *Requiem* avec ses dernières recommandations. — C'est tout ce que Mozart avait à léguer ! ! !

Le monde artistique de Munich voulut recevoir la veuve de l'auteur de *Don Juan* et l'on organisa des soirées et des parties en son honneur. Mais elle n'en accepta qu'une chez le baron de H. qui voulut lui faire entendre de la musique de son mari et où elle me pria de l'accompagner. Le baron de H. avait un fils et trois filles qui, indépendamment de l'allemand, s'exprimaient très bien en français et en italien, et possédaient en musique autant de goût que de talent. C'était le bonheur de leur père de les réunir tous les soirs autour de lui

(1) Süssmayer (*François-Xavier*), bon compositeur allemand, né en 1766 à Steyer (Haute-Autriche), reçut des leçons de Salieri et de Mozart. Il a écrit quelques opéras qui furent favorablement accueillis. Devenu chef d'orchestre du théâtre de Vienne, il serait probablement arrivé à une haute position artistique, si la mort ne l'eût enlevé à l'âge de 39 ans, le 17 septembre 1803.

et de diriger leur petit concert. Habituellement, ils jouaient ou chantaient de la musique de Haydn, Mozart, Spohr, Zesca (Fesca?), Beethoven, etc.; mais cette soirée fut exclusivement consacrée à Mozart. Les mots sont insuffisants pour décrire l'effet produit sur moi par l'exécution des œuvres émouvantes du maître, en présence de celle qui avait assisté, pour ainsi dire, à leur éclosion graduelle. On aurait dit que les instruments étaient joués par une seule main et qu'une voix unique exprimait une même pensée, lorsqu'ils exécutèrent l'*Ave verum* et quelques fragments du *Requiem*.

Madame Mozart, que l'on pria de raconter quelques épisodes de la vie de son mari, nous dit que ce fut à Munich qu'il produisit son *Idoménée*, à Vienne sa *Flûte enchantée* et à Prague son inimitable *Don Juan*, cet opéra des opéras, ce livre des livres. La veille même de la première représentation, il n'en avait pas terminé l'ouverture et aucune partie séparée n'était copiée. La nuit était déjà avancée quand il rentra chez lui, succombant sous la fatigue et aussi, il faut le dire, sous les rasades de champagne et de tokay qu'on l'avait forcé de boire pendant la répétition. La surexcitation dans laquelle il était ne lui aurait pas permis de se mettre au travail, l'eût-il même voulu ; sa femme l'engagea à se coucher un moment : « Je suis prêt à le faire, lui dit-il, à la condition que tu « m'éveilleras dans une heure, car je serais un homme ruiné si tu me « laissais dormir plus longtemps. » Elle le lui promit et veilla à ses côtés. Son sommeil était profond et l'heure fut bientôt passée. « Il est si fati- » gué, pensa-t-elle, que je ne puis l'éveiller encore! » Et elle le laissa reposer jusqu'au dernier moment. Dès qu'il fut réveillé, il se mit à l'œuvre, et quand les copistes vinrent dans la matinée, ils reçurent l'une après l'autre, des mains du compositeur, les feuilles sur lesquelles l'encre n'avait pas encore eu le temps de sécher, pour en copier les parties d'orchestre

Le soir même fut ouée cette ouverture qui, pendant si longtemps, a fait l'étonnement du monde musical.

Ainsi passa cette soirée qui, pour moi, fut si remarquable ; nous prîmes congé du baron de H. et de son intéressante famille, avec des sentiments de gratitude et presque d'amitié.

Le lendemain, je fis visiter à madame Mozart la riche bibliothèque royale de Munich où j'appelai son attention sur les œuvres inestimables d'Orlando Lasso (1), qui sont une partie des trésors de ce bel établisse-

(1) Roland de Lassus (ou *Orlando Lasso*, ou *di Lasso*, ou *Roland de Lattre*, car il a été connu sous tous ces noms), né à Mons (Hainaut), en 1520, fut un des plus

ment; elles sont reliées en grand in-folio et enrichies de pierres précieuses; le portrait d'Orlando est placé au milieu d'un cercle formé d'émeraudes, de topazes et de rubis. Ces livres sont considérés comme ayant une si grande valeur, que l'on a réuni les portraits de tous ceux qui ont concouru en quoi que ce soit à leur publication, y compris même le relieur; un volume supplémentaire contient une description détaillée de ces œuvres. De là nous nous dirigeâmes vers les arcades du jardin de la cour (*hofgarten*), où les élèves de Cornélius, le célèbre peintre, travaillaient aux fresques historiques de la Bavière. « Messieurs, » m'écriai-je en arrivant auprès de ces jeunes gens aux barbes longues et aux cheveux flottants, qui, tous, étaient mes amis, « j'ai droit à vos remerciements, car je vous amène madame Mozart. » A ce nom, tous se levèrent comme un seul homme et, dégringolant de leurs échafaudages, ils s'élancèrent du plus vite qu'ils purent pour baiser la main de la veuve du grand artiste pour lequel ils professaient un culte; car, quel est l'Allemand qui au fond du cœur n'est pas musicien et familier avec les œuvres des compositeurs qui ont illustré cette nation?— Réellement, je fus ému en voyant l'extrême politesse et les attentions qu'ils déployèrent en répondant aux questions qu'elle leur adressait sur les différents sujets auxquels ils étaient employés; elle aurait pu être la veuve d'un Tintoret ou d'un Caravage. Avant de les quitter, elle leur demanda leurs noms qu'elle inscrivit sur ses tablettes. Puis s'adressant à un jeune homme qui se tenait derrière ses camarades : « Et vous, monsieur, lui dit-elle, vous ne m'avez pas encore donné votre nom ! »

— « J'en porte un bien humble, madame; je m'appelle Forster, mais « celui de ma jeune femme est bien connu de vous, sans doute; ah! elle « m'enviera le bonheur que j'ai de vous voir ! »

— « Quelle est-elle donc?

— « C'est la fille de Jean-Paul (1).

célèbres compositeurs de son temps. Après avoir été maître de chapelle de l'église Saint-Jean-de-Latran, à Rome, il devint directeur de la musique de la cour de Bavière et maître de la chapelle électorale de Munich. Ce grand musicien, qui a joui d'une immense considération et que l'on a nommé le rival de Palestrina, mourut à Munich en 1594. L'empereur Maximilien l'avait anobli en 1570.

(1) Richter (*Jean-Paul-Frédéric*), célèbre écrivain allemand, plus connu sous le nom de Jean-Paul, né en 1763 à Wiensiedel (Franconie), mort en 1825, fut conseiller aulique du duc de Saxe-Hilburghausen, se maria à Berlin, s'établit à Weimar, où le prince primat Charles de Dalbert lui faisait une pension que lui continua le roi de Bavière, et passa les dernières années de sa vie à Bayrouth. Jean-Paul se distingue par l'originalité, la profondeur, la délicatesse de la pensée : ses écrits offrent de grandes vues pour la réforme de l'ordre social. Ses *œuvres choisies* ont été traduites par Philarète Chasles, 1834-38; 4 vol. in-8.

— « La fille de Jean-Paul! Ah! si jamais homme a excité mon admi-
« ration, c'est Jean-Paul! Je veux voir votre femme! je veux faire la con-
« naissance de la fille de ce grand homme!

— « Quand, madame?

— « Tout de suite, si c'est possible.

Aussitôt il nous conduisit chez lui, et ce fut une scène touchante de voir l'émotion de la jeune épouse du peintre quand elle sut qu'elle recevait chez elle la veuve de Mozart; elle l'embrassa en versant des larmes de joie : madame Mozart n'était pas moins émue qu'elle. Quand les premières questions de curiosité furent à peu près satisfaites, la conversation devint un peu plus intelligible. — Jean-Paul aima passionnément la musique et il écrivit sur cet art comme on l'a rarement fait. « O musi-
« que, dit-il, toi qui offres à nos âmes meurtries le passé et l'avenir tout
« à la fois, dis-moi, es-tu la brise du soir de cette vie, ou la fraîche au-
« rore de celle qui doit la suivre? Oh! oui, tes doux accents sont les
« échos apportés d'une autre sphère par les anges, qui répandent sur le
« silence de notre nuit la mélodie de jours plus heureux, — de jours qui
« deviennent de plus en plus obscurs! »

Cet échange de questions qui prouvait tout l'intérêt qu'inspiraient ces deux hommes extraordinaires à la femme de l'un et à la fille de l'autre, donna naissance à une amitié qui, bien que spontanée, n'en fut pas moins profonde et sincère. Le temps passe trop vite quand la conversation est égayée par la bonté et les sentiments cordiaux; malheureusement, madame Mozart ne pouvait prolonger son séjour à Munich et devait retourner le lendemain à Saltzbourg, où elle me fit promettre d'aller la voir quand je partirais de Munich pour continuer mes pérégrinations artistiques.

ERNEST DAVID.

(La fin prochainement.)

LES TRAITÉS
DE CONTREPOINT ET DE FUGUE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Les traités d'harmonie sont aussi nombreux que les grains de sable du désert. Aussi me garderai-je bien non-seulement de vouloir les analyser, mais d'en essayer même la simple nomenclature. Les traités de contrepoint et de fugue, au contraire, sont en petite quantité. La nature ardue de ce genre de composition, qui n'est pas même accessible à toutes les intelligences, la difficulté d'en exposer les principes d'une manière claire, et la longue et pénible étude qu'il demande en général, ont dû naturellement en limiter l'éclosion. Ainsi, dans tout le siècle dernier, ne pourrait-on guère citer que les travaux d'Albrechtsberger, de Fux, de Marpurg et de Mattheson, et dans celui-ci que le Traité de la fugue par Langlé, les Principes de composition des écoles d'Italie par Choron, le Cours de contrepoint et de fugue par Cherubini, le Traité du contrepoint et de la fugue par Fétis, et le Traité de haute composition par Reicha. A ces cinq grands traités, les plus dignes d'attention qui aient paru depuis le commencement de ce siècle, j'en ai récemment ajouté un de bien moindre dimension, sous le titre de « Traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue. »

Ces cinq ouvrages ayant tour à tour joui de la faveur du public ar-

tiste, et plusieurs d'entre eux étant encore en grand renom, je me suis proposé de les examiner avec le plus grand soin et la plus scrupuleuse impartialité, sous le rapport de leur mérite individuel, et de terminer cette étude par un court exposé du mien, qui fera comprendre les points où je me suis éloigné de mes prédécesseurs, dans le but de rendre la pratique de la fugue plus facile et ses règles plus positives.

I

Le « Traité de la fugue » par Langlé, édité en 1805, appellera d'abord mon attention, bien que l'ouvrage de Choron, publié trois ans plus tard, soit un résumé de travaux bien antérieurs au sien.

Langlé débute par une erreur, sans importance du reste, en disant que la fugue est « le premier morceau de musique régulier qu'on ait fait. » Bien au contraire, chez les compositeurs du quinzième, du seizième et des trois quarts du dix-septième siècle, on ne rencontre que ce qui constitue le style fugué, tel que des imitations et des canons, mais rien absolument qui ressemble à la fugue proprement dite.

Son entrée en matière est excellente. J'en extrais cette observation très-fine et de la plus grande justesse : « Quand on compose un sujet de fugue, il faut penser au stretto, c'est-à-dire qu'il faut le composer de manière qu'il puisse être pris en canon, soit en totalité, soit en partie par toutes les voix. » Ce principe a été adopté depuis, surtout par l'école de Cherubini, mais c'est à Langlé que revient le mérite de l'avoir formulé et exprimé avec autant de précision.

Les préceptes qu'il donne pour la création des contre-sujets sont parfaits : aussi les siens sont-ils pour la plupart des plus remarquables. Ses réponses ne sont malheureusement pas toujours correctes, surtout celles dont le sujet débute par la tonique suivie de la dominante ; mais aux sujets chromatiques, qu'il paraît avoir affectionnés, quoique ce soit un genre de sujets positivement vicieux, puisque la réponse diffère souvent trop du sujet, il a toujours parfaitement répondu.

Tout le chapitre des imitations qui entrent dans la fugue est très bien traité. Ainsi, en offrant des exemples d'imitations à tous les intervalles, il présente chacune d'elles d'abord à deux parties, puis à trois et à quatre, et successivement jusqu'à huit parties. Car Langlé était de ces musiciens profonds qui jugent indispensable de savoir écrire à un grand nombre de parties, et n'aurait pas admis comme de véritables harmonistes les élèves de l'école actuelle qui ne peuvent écrire qu'à quatre par-

ties, et se trouveraient très embarrassés si, dans un concours, on les obligeait à composer un chœur à huit voix. Du reste, il faisait peu de cas de tous ces « calculs perdus pour faire de mauvaise musique, » ainsi que lui-même l'a dit dans son « Traité de la basse sous le chant. »

Je passe sous silence ses fugues irrégulières, où la réponse se fait à la seconde et à la septième : il ne faut les considérer que comme des morceaux fugués. Mais un exercice extrêmement utile, et dont seul il a donné des modèles, est un sujet avec contre-sujet, qui lui servent pour faire successivement une fugue à trois et une fugue à quatre parties, et avec l'adjonction d'un contre-sujet de plus, des fugues à cinq, six, sept et huit parties. Enfin, ce traité qui, malgré ses défauts, ne méritait pas l'oubli dans lequel il est tombé, se termine par une fugue instrumentale sur la chanson populaire *J'ai du bon tabac*, développée avec infiniment de verve et d'esprit.

II

Les « Principes de composition des écoles d'Italie », par Choron, renferment tout ce qui concerne l'art musical, depuis l'étude de l'harmonie et des tons primitifs de l'église, jusqu'à celle des partitions modernes. Cette immense publication, dont les frais absorbèrent la majeure partie de sa fortune, contient tous les modèles de contrepoint simple composés par Sala et Caresana, anciens maîtres de l'école italienne, tous les *partimenti* (basses chiffrées) de Fenaroli, une traduction française du traité de fugue de Marpurg, et une foule de fugues, de morceaux fugués et de canons par Sala et autres grands compositeurs du temps passé, parmi lesquels je signalerai en première ligne deux fugues à huit voix et à quatre sujets, et une magnifique antienne à huit voix. On ne saurait trop regretter que les moyens d'exécution de cette imposante harmonie à deux chœurs et à huit parties réelles soient devenus presque impossibles aujourd'hui.

On voit par ce sommaire de l'ouvrage de Choron que son titre n'est pas complétement exact, puisque le traité de fugue de Marpurg n'a rien de commun avec les principes des écoles d'Italie. Tel qu'il est, un travail de cette importance veut un examen sérieux : et laissant de côté le premier livre qui traite de l'harmonie, de l'accompagnement et des basses chiffrées de Fenaroli, et le sixième livre qui se compose de modèles de tout genre, depuis le plain-chant dans les divers tons d'église jusqu'aux morceaux d'opéras modernes, je m'attacherai uniquement à faire ressortir

ce que contiennent de plus saillant le livre II : De la composition et du contrepoint simple ; le livre III : Des contrepoints conditionnels ; le livre IV : De l'imitation et de la fugue ; et le livre V : Des canons. L'ordre suivi par Choron manque de logique en ce qui concerne les canons, parce que, comme le canon entre dans la fugue, il faut de toute nécessité apprendre à le faire avant d'aborder le travail de la fugue.

Je passerai rapidement sur les 2e, 3e et 5e livres, pour m'étendre plus longuement sur le 4e, qui a la fugue pour objet. Le second livre demande d'ailleurs peu de commentaires. Ce sont les lois du contrepoint simple, appuyées le plus souvent sur de bons modèles, mais où le goût et le charme font presque constamment défaut, ainsi que dans tous les exemples existants du contrepoint simple, qu'ils soient signés par Fux, Martini, Sala, Cherubini ou Fétis. On a fait un crime à Reicha d'avoir passé cette étude sous silence dans son « Traité de haute composition, » et Fétis a dit dans sa Biographie des musiciens que « Reicha ne savait pas le premier mot du contrepoint. » Quant à moi, ancien élève de cet illustre maître, je déclare qu'il ne m'a jamais été possible de comprendre, lorsqu'on a appris l'harmonie avec un bon professeur, qui vous a donné en même temps des notions du style vocal ou *rigoureux*, l'utilité pratique qui peut résulter de chercher à placer successivement sur ou sous un chant donné, composé de rondes, et appelé d'après son origine *plain-chant*, une ou plusieurs parties contenant soit le même nombre de rondes que le chant donné, soit un nombre égal dans chaque mesure de blanches, de blanches syncopées, ou de noires. Du reste, l'étude du contrepoint simple est à peu près abandonnée aujourd'hui, du moins en France, et il est peu probable qu'on y revienne.

Le troisième livre, intitulé assez singulièrement : « Des contrepoints conditionnels, » réunit tous les contrepoints renversables. Excellent sous le rapport des exemples, il s'étend avec trop de complaisance sur tous les abus de l'art pratiqués par les musiciens du quinzième et du seizième siècle. Celui qui tiendra à nouer des relations intimes avec ces abus, pourra s'en donner à cœur joie; mais s'il est indispensable pour un artiste de posséder à fond le contrepoint double à l'octave, le contrepoint triple, et dans une certaine mesure le contrepoint quadruple et les contrepoints à la 10e et à la 12e, il est parfaitement inutile qu'il perde son temps à composer des contrepoints à la 9e, à la 11e, à la 13e et à la 14e, et à plus forte raison à combiner des contrepoints inverses, rétrogrades, rétrogrades et contraires, et autres absurdités qui ne sont appréciables qu'à l'œil. J'en dirai de même du cinquième livre qui traite des canons. Tous y figurent, depuis les canons qui offrent des ressources réelles, jus-

qu'aux canons énigmatiques et ceux qu'il faut lire à reculons ou en retournant le papier, le tout accompagné des détails les plus circonstanciés et les plus minutieux pour construire et déchiffrer ces niaiseries.

J'ai hâte d'arriver au quatrième livre. L'immensité d'exemples de sujets suivis de leurs réponses témoigne du soin extrême avec lequel Marpurg a étudié cette partie si importante de la fugue. Tous les cas y sont prévus, quant au degré de la gamme par lesquels un sujet peut débuter ou finir. Mais les altérations que le sujet exige fréquemment dans sa réponse ne reposant absolument d'après les anciennes règles que sur les modulations qui peuvent s'y rencontrer, et qui sont souvent très peu décidées, quelquefois même assez contestables, il en résulte que les compositeurs étaient facilement exposés à faire des réponses fausses. Fétis et Reicha, grâce à leur admirable intuition musicale, ont su, malgré l'imperfection de ces règles, trouver la réponse juste dans la presque totalité des cas; mais Marpurg en citant des exemples créés par lui-même ou pris de Bach, de Kuhnau et d'autres auteurs, a admis une foule de réponses fautives, et Choron n'était pas assez fort contrepointiste pour les signaler et les corriger. Les bornes de cet article ne me permettront d'en relever qu'un seul pris au hasard, pour prouver ce que j'avance.

Sujet.

Réponse.

Cette réponse est absolument fausse. Depuis la seconde moitié de la première mesure jusqu'au premier temps de la cinquième, elle est tout entière dans le ton de la sous-dominante, ce qui constitue le défaut le plus grave dans lequel une réponse puisse tomber. Le sujet, malgré ses modulations, est celui d'une fugue réelle, et sa vraie réponse doit se faire sans aucun changement, comme suit :

L'examen de l'ouvrage de Choron m'a entraîné un peu loin. Je terminerai ce qui concerne la fugue en disant que, quoiqu'il ne s'y rencontre pas assez de détails sur les strettos, les épisodes et la conduite générale de ce genre de morceaux, on y trouve de très belles Fugues fort bien analysées, et qu'en somme les Principes de composition des écoles d'Italie forment un monument musical des plus remarquables.

III

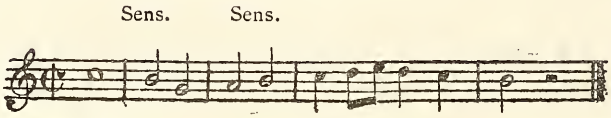
Le « Traité du contrepoint et de la fugue » de Fétis, publié en 1824, est le plus splendide répertoire qui existe de tout ce que les anciens maîtres italiens ont laissé de mieux en fait de savantes combinaisons harmoniques. Grand musicien, homme de goût et d'une érudition musicale immense, il n'est pas étonnant que Fétis ayant suivi à peu près le même plan que Choron, l'ait presque totalement effacé. Si un professeur au monde pouvait être capable de faire trouver quelque intérêt et quelque charme à l'étude du contrepoint simple, ce serait à coup sûr Fétis, tant il en parle avec conviction et tant ses modèles sont purs en général. On a vu plus haut ma manière de voir à ce sujet; mais je ne puis que recommander de lire et de méditer avec l'attention la plus soutenue tout le premier livre de son traité, où cette étude est analysée, sans toutefois approuver la méthode assez bizarre qu'il a adoptée, et que je n'ai rencontrée nulle part, de mélanger dans les exemples à plusieurs parties la clef de *sol* avec les clefs d'*ut*, d'autant plus que dans les compositions d'école la clef d'*ut* sur la première ligne remplace toujours la clef de *sol*.

Le second livre traite de l'imitation, du canon, du style rigoureux ou ancien, appelé aussi : *alla Palestrina*, et des compositions à voix nombreuses. Si l'on ne se plaçait pas au point de vue de Fétis, qui a voulu tout embrasser, on pourrait ici lui reprocher de s'être trop laissé aller, comme Choron, à l'envie de faire connaître tous ces froids calculs qui faisaient les délices des musiciens d'une époque où le rhythme, la mélodie, le charme, l'expression, tout enfin ce qui fait aimer cet art enchanteur, n'existait pas encore. Car le profit que les élèves qui se livreraient à des travaux de cette nature en pourraient tirer pour s'habituer à vaincre les difficultés, serait bien plus sûrement réalisé, et sans perte de temps, en s'exerçant aux contrepoints et aux canons que l'oreille peut à la rigueur apprécier encore, tels que le prodigieux canon à seize voix de la composition de Fétis, qui n'a pas moins de 43 mesures ! Mais je m'appesantirai d'autant moins là-dessus, que le second livre se termine par des

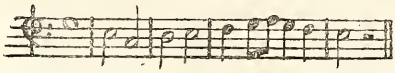
chefs-d'œuvre harmoniques de Vallerano, Palestrina, Porta et Benevoli, qu'on trouverait difficilement ailleurs, et qui sont excellents à étudier.

Le troisième livre traite du contrepoint renversable, que Fétis appelle toujours double, mais à tort, car trois sujets qui peuvent se servir de basse tour à tour sont bel et bien en contrepoint *triple*, de même que si quatre sujets se trouvent dans le même cas, ils sont en contrepoint *quadruple*. Ce livre-ci, de même que le précédent, s'étend trop sur les puériles combinaisons du temps passé.

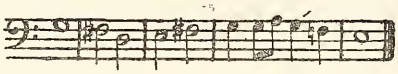
Le quatrième livre est consacré à la fugue. Les sujets qui servent d'exemples y sont nombreux, et Fétis, tout en se conformant aux anciennes règles, a cherché à ramener à des lois fixes les changements qui doivent souvent se faire dans les réponses. Malheureusement la matière, vague en elle-même, ne lui a pas toujours permis de s'exprimer clairement, témoin la phrase suivante, page 46 : « Lorsque la tonique va à la dominante en descendant d'un degré (il aurait dû dire, lorsque la tonique descend à la dominante en passant par la sensible), la mutation de la réponse doit se faire par un mouvement de tierce de la dominante au troisième degré. » De plus, cette règle est contredite par celle qu'il formule plus loin, page 47, et dans laquelle se lit cette observation : « On vérifie la bonté d'une réponse par la position de la note sensible, car elle doit toujours occuper la même place dans la réponse que dans le sujet. » En conséquence, au sujet



il n'aurait pas fallu répondre comme Fétis, quoique sa réponse soit la meilleure, par



mais par



Plus bas on lit : « Tout sujet dans un mode mineur demande les demi-tons aux mêmes places dans la réponse que dans le sujet. » Or, à part les nombreux cas où le changement dans la réponse se fait préci-

sément à l'endroit où se trouve le demi-ton dans le sujet, il y a des exceptions en foule dans Reicha, comme ailleurs, et qui sont incontestablement bonnes. Notez bien que je ne blâme point Fétis dans tout ceci ; mais cela prouve combien sont incertaines les anciennes règles, qui sont uniquement fondées sur les degrés du ton et les modulations.

Je n'ai rien à dire de la suite du troisième livre, sinon que tout ce qui a rapport aux éléments qui entrent dans la fugue est parfaitement traité et que les modèles de fugue composés par Fétis réunissent toutes les qualités théoriques. Deux fugues à huit parties, écrites l'une par Sarti et l'autre par Cherubini, ainsi que trois exemples de fugues accompagnées par la basse ou l'orchestre, servent de complément à son travail. Le traité se termine par un appendice dans lequel Fétis a consacré trente pages à l'explication et à la solution des canons énigmatiques : c'est beaucoup... peut-être trop

HENRY COHEN.

(La suite prochainement.)

REVUE MUSICALE

ITALIENS : *Rigoletto*. Mademoiselle Tagliana, M. Villa. *Il Trovatore*. Mademoiselle Krauss, MM. Padilla et Brignoli. *La Traviata*. Début de mademoiselle Heilbronn. — OPÉRA-COMIQUE : *Richard Cœur-de-Lion*. Le livret et la partition. (Autographe de Grétry.) MM. Melchissédec et Duchesne.

TALIENS. — *Jeudi, 16 octobre.*—Cette représentation de *Rigoletto* aurait été fort compromettante pour la direction, si elle n'eût mis en pleine lumière le talent de M. Padilla, chargé du rôle du bouffon. Le ténor, M. Villa, n'a point été goûté, non plus que mademoiselle Tagliana qui chantait Gilda. M. Villa n'a ni les moyens ni le ton requis par le personnage du duc de Mantoue. Mademoiselle Tagliana s'agite vainement pour donner du corps à un filet de voix trempé dans un filet de vinaigre. Il y aurait de la cruauté à insister sur les défauts de la débutante qui est d'une extrême jeunesse, et qui a devant elle un long avenir pour acquérir par l'étude ce que lui a refusé la nature.

Samedi, 18 octobre. — Le *Trovatore* a été la revanche de *Rigoletto*. C'est mademoiselle Krauss et le baryton Padilla qui ont partagé le succès de la soirée.

Depuis l'ovation enthousiaste qu'on a faite à la Krauss dans son beau rôle de Léonora, il se passe au foyer du Théâtre-Italien des petits manéges bien réjouissants. Les narquois, ceux qui hochaient la tête avec des sourires aux débuts de la Krauss, il y a bientôt cinq ans, se pendent aujourdhui à vos basques pour vous rappeler qu'ils ont les premiers prédit le grand avenir de cette artiste. Il est si dur d'avouer maintenant qu'une telle cantatrice n'a pas été comprise et adoptée d'emblée! Pendant son éloignement du Théâtre-Italien, la Krauss a travaillé encore à épurer son chant et son jeu ; elle nous revient complète, incomparable,

pleine de feu, d'inspiration et de génie. Chez elle, la passion, loin de s'épuiser avec l'heure, grandit de scène en scène et ne s'arrête qu'avec le dénouement. L'organe est demeuré d'une justesse absolue ; il a gardé sa puissance et sa chaleur entraînantes. Il y a dans sa voix des larmes et des sanglots d'une vérité poignante et inexprimable, et quand ce voile de la douleur se lève, ce sont de sublimes éclaircies. Jamais le quatrième acte du *Trovatore* n'a été rendu avec un tel sentiment. Dans le *Miserere,* et dans le duo avec le comte de Luna, dans la strette surtout, elle a été aussi grande comédienne que cantatrice inspirée. Elle a tout électrisé autour d'elle : M. Brignoli lui-même s'est vu emporté par le flot magnétique, et a trouvé le moyen de se faire applaudir dans le *Miserere.* Voilà qui tient du prodige. M. Padilla, qui remplissait aux côtés de la Krauss le rôle du comte de Luna, est un artiste de race, doué d'une belle voix de baryton, très égale, très juste et très vaillante. Il chante avec beaucoup d'âme..... et infiniment d'adresse, ce qui nous plaît moins ; il a de la chaleur et presque de la fougue. Il nous a semblé (nous trompons-nous)? qu'il avait le souffle un peu court et qu'il ne respirait pas toujours au bon endroit ; ce vice, dont on guérit, a pour effet d'introduire des demi-soupirs dans des mesures où il n'y a plus aucune place pour ce signe ; à l'oreille, c'est un froissement comparable à celui de l'*hiatus* en prosodie. Ceci n'empêche point M. Padilla d'avoir un vrai tempérament d'artiste. Le voilà en pleine conquête du public.

Jeudi, 30 octobre. — Mademoiselle Marie Heilbronn, qui parut quelque temps à l'Opéra-Comique et devint pensionnaire des Variétés, brûle ce qu'elle a adoré, et adore ce qu'elle a brûlé.

Qui eût dit que la Fiorella des *Brigands* et le Bibletto des *Braconniers* d'Offenbach, serait un jour rappelée dans la *Traviata* sur la scène des Italiens ? Rien n'est plus vrai cependant. A la stupéfaction générale, mademoiselle Heilbronn a enlevé les vocalises du premier acte avec une agilité, une bravoure que nul ne lui soupçonnait. Ses trilles à l'aigu sont particulièrement riches. Elle devra surveiller ses intonations qui manquent parfois de justesse, notamment quand elle veut *pousser la voix* selon les principes de l'enseignement Duprez.

Les délicatesses du second acte et les angoisses du troisième ont été heureusement rendues. Elle a de la demi-teinte et de la nuance, une intuition très vive, et triomphe sans trop d'efforts d'une voix rebelle au *cantabile.*

La surprise qu'elle a causée doit flatter et non blesser mademoiselle Heilbronn.

à Monsieur

Monsieur Sedaine

Secretaire de l'academie

d'architecture &c.

au Louvre. à Paris

Mon ami tout ~~fait~~ paris fait un denouement pour Richard, on ne lui donne pas moins que le succès de Figaro, si le Roi est delivré d'une maniere triomphante et par un coup de Theatre qui frappa les Spectateurs, j'y ai donc rêvé aussi de mon côté et voici ce que je viens vous proposer et ce qu'il seroit très aisé de faire pendant l'enrouement de Philippe d'abord dans la Scene entre Marguerite et Blondel au troisieme acte, il faudroit que Blondel dit a cette princesse:

employons toute les raisons, et me prouve le persuader que son maitre est un traitre, si florestan ne reste pas persuadé je vous quitterai et à la tete de votre nombreuse escorte, j'irai cherché le Roi ou je perdrai la vie. le Gouverneur viendra aussi la Scene avec Claurette, ensuite villiams, ensuite celle de la Comtesse pendant le chaos rendez moi ce heros que j'aime nous ferons dire a florestant

deux ou trois fois des petits mots comme par exemple que je suis malheureux ?... je voudrois ~~contents~~ remplir vos vœux ... mais mon devoir, mon honneur Blondel ~~l'appelleroient~~ part la dessus et cette sortie est je crois effrayante pour le Spectateur ; alors nous pourrions donner à Laurette un petit air de reproche à son amant on entendra derrière le theatre deux ou trois coups de canon ou un roulement de tambour quoique la poudre ne fut peut-être pas inventée dans ce tems là. la toile du fond se levera comme dans votre deserteur et l'on verra Blondel l'épée à la main amena richard et la garnison arretée par les chevaliers de Malte dans la Contesse. ce tableau doit etre dessiné par un artiste Robert fera votre affaire la Contesse voudra courir dans les bras de Richard se trouva mal en voulant s'elancer Richard se précipite a ses pieds William et Laurette retiennent le chevalier et le dernier chœur tel qu'il est.

Vous voyez mon ami qu'il n'y a pour nous que d'ouvrage d'un quart d'heure pour faire ces changements que je crois feroit le plus grand effet.

je vous embrasse de ~~tout~~ mon cœur

Grétry

Paris ce 29 8bre 1784

Opéra-Comique. — *Samedi, 18 octobre.* — Tout un numéro de la *Chronique Musicale* ne suffirait point à conter l'histoire de *Richard Cœur-de-Lion*, le chef-d'œuvre de Grétry, auquel l'Opéra-Comique fait en ce moment les honneurs d'une belle reprise.

Les *Mémoires* de Grétry, divers recueils du même temps, des études critiques et anecdotiques parues en ce siècle sur *Richard Cœur-de-Lion* abondent en détails piquants, en documents curieux dont il y aurait à faire une moisson fleurie et touffue pour une monographie de cet opéra populaire.

Richard Cœur-de-Lion, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, fut représentée pour la première fois par les Comédiens italiens, le 21 octobre 1784, et non pas le 25 octobre 1785, comme le dit le bon Grétry dans ses *Mémoires*.

Sedaine avait d'abord confié le manuscrit de *Richard* à Monsigny, comptant qu'il en écrirait la musique. Mais Monsigny se sentait fatigué; depuis les critiques amères dont le baron Grimm avait poursuivi son ouvrage de *Félix*, il n'avait plus le cœur à la besogne; sa timidité s'en était mêlée, il avait peur de ne pouvoir réussir à souhait la fameuse romance du second acte. Bref, il retourna le livret à Sedaine avec le petit mot suivant : « Voilà, mon ami, votre manuscrit de *Richard Cœur-de-Lion*. Ne doutez pas que Grétry fasse la musique de cette pièce..... il aurait tort de se fâcher de la préférence que vous m'aviez accordée. Dans ce moment, ce n'est pas à mon refus que vous la lui offrez; c'est au contraire moi qui vous dis : *Je ne puis faire votre pièce, prenez Grétry*. » Et Sedaine s'en fut la porter à Grétry, qui accepta la tâche du musicien.

Le 21 octobre 1784, tout était prêt, et le rideau de la Comédie-Italienne se levait sur le premier acte de *Richard Cœur-de-Lion*. Les *Mémoires de Bachaumont* en contiennent le compte rendu à la date du 22. Madame Laruette jouait Laurette, Clairval le ménestrel Blondel, et Philippe le roi Richard. La représentation ne marcha pas sans accrocs. Philippe avait la gorge prise par un enrouement. Il n'avait accepté de chanter ce soir-là que sur les pressantes prières de Grétry. Le parterre se prit à le huer, ce que voyant, Philippe prit le parti de le haranguer, d'expliquer son accident, et de réclamer l'indulgence du public, tout en protestant de sa bonne volonté; « malgré son organe rauque, il fut applaudi à tout rompre, durant le reste du spectacle. »

Le dénouement primitif excita aussi des murmures ; chacun proposait une fin plus heureuse. « Les habitants de Paris, dit Grétry, avaient une telle envie de voir terminer cet ouvrage d'une manière agréable, que chaque société m'envoyait un dénouement pour *Richard*. » Grétry lui-

même proposa le sien, comme il appert de sa lettre autographe du 23 octobre dont nous donnons ici le *fac-simile*. La seconde représentation de *Richard* ayant été retardée jusqu'au 31 octobre, on crut que Sedaine avait employé ce long intervalle à modifier la chute de l'intrigue. Il n'en était rien. Le public fit si bien qu'il dut se décider, et, après plusieurs essais infructueux, il adopta le dénouement actuel : le siége du château.

Sauvé d'un peu de ridicule, *Richard* atteignit et dépassa rapidement cent représentations. Il n'était bruit que du féal Blondel et de son maître. Tapisseries, éventails, tabatières et boëtes à parfums reproduisaient en dessins les scènes attendrissantes de la pièce à la mode. En 1789, *Richard Cœur-de-Lion* empruntait aux circonstances un singulier regain d'actualité.

Les défenseurs de la royauté croulante ripostaient aux hymnes républicains par les chants monarchistes de Sedaine et Grétry.

Richard fut aussitôt proscrit de toutes les scènes parisiennes. Un soir, au foyer de l'Opéra (Louis XVI était déjà prisonnier au Temple), Garat se mit à chanter d'enthousiasme la romance de Richard : *Dans une tour obscure, Un roi puissant languit.* On allait l'arrêter et le jeter en prison, lorsque Danton, un habitué des coulisses de l'Opéra, intervint. Sa présence d'esprit sauva Garat : « Citoyens, s'écria-t-il, laissez donc libre le citoyen Garat ! C'est un imbécile, mais il chante à merveille. Quand vous voudrez, il vous chantera le *Ça ira* ! avec autant de chaleur qu'il en a mis dans le couplet que vous venez d'entendre ! » La Révolution passa avec ses orages ; elle épargna la tête de Garat et fit un émigré de *Richard*.

Napoléon Ier le rappela d'exil : il adorait l'opéra de Grétry dont il ordonna le premier une solennelle reprise à Saint-Cloud.

Sous la Restauration, *Richard* reprit un renouveau de sève et de couleur politique, et fit son tour de France en l'honneur de Louis XVIII. Un certain Jausserand, ténor qui avait débuté au théâtre Feydeau, jouait le rôle de Blondel en province. Un soir, je ne sais dans quelle ville, il crut bien faire en modifiant le texte de sa romance ainsi qu'il suit :

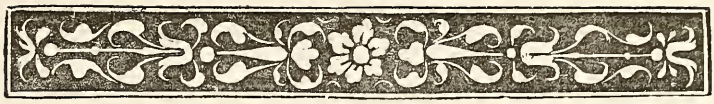
Louis dix-huit, ô mon roi,
L'Univers te couronne !
Tu triomphes par la loi
Et nous adorons ta personne !

Cette variante suscita un tapage effroyable, et le poste de l'endroit s'emplit d'excellents royalistes qui n'avaient pu accepter tant de platitude. Mais trêve d'anecdotes : il en fourmille, je les sens qui me grimpent à la plume, et force m'est de les chasser.

En 1841, *Richard Cœur de Lion* fut repris avec une orchestration rajeunie par Adolphe Adam. Du temps de la direction Carvalho, il était au répertoire du Théâtre-Lyrique.

Le travail délicat, discret, ingénieux d'Adam a laissé aux mélodies de Grétry ce naturel, cette grâce naïve et touchante, cette expression pathétique et douce, et ce parfum d'archaïsme qui ajoute encore du piquant à cette exquise sensibilité. Aussi a-t-on fait fête de la façon la plus franche du monde à la muse de Grétry. Savez-vous qu'il tenait beaucoup de musique dans ce que nos pères appelaient modestement une *Comédie à ariettes!* Les deux premiers actes de *Richard* sont les plus chargés. Au premier, que de charmantes choses! Le chœur des villageois, mêlé à l'introduction ; les couplets si bien tournés d'Antonio : *La danse n'est pas ce que j'aime*, avec la jolie basse qui souligne le passage : *Lorsque je la tiens dans mes bras ;* le grand air de Blondel ; le trio en contrepoint : *Quoi de la part du gouverneur de ce château ;* le chant si expressif de Laurette : *Je crains de lui parler la nuit ;* la joyeuse chanson, avec sa ritournelle de violon, si bien rhythmée, et d'une gaieté si française : *Que le Sultan Saladin.* Le second acte n'est pas moins varié : la marche ; l'air de Richard avec l'adjonction des trompettes et des timbales voilées ; la fameuse romance : *Une fièvre brûlante* qui revient transformée jusqu'à neuf fois dans la partition ; le chœur des soldats : *Sais-tu, connais-tu qui peut t'avoir répondu* ? et le finale mouvementé. Le troisième acte n'est pas le meilleur, et ce n'est peut-être pas complétement la faute de Sedaine. Il contient pourtant deux trios remarquables : l'un entre Blondel et les deux valets de la comtesse, l'autre sur le motif d'*une fièvre brûlante*, intercalé dans le finale et admirablement traité. L'exécution de *Richard Cœur de Lion* a été bonne. Melchissédec joue chaleureusement le rôle de Blondel. Il y déploie en liberté sa sa voix au timbre franc et sympathique, non plus comme autrefois avec des fantaisies d'enfant prodigue, mais avec le style et la sobriété du chanteur qui place des fonds sur la méthode, cette caisse d'épargne des artistes. Duchesne chante comme s'il avait à cœur de surmener sa voix, qui est jeune, suffisamment métallique, et semble déjà fatiguée. M. Neveu fait William. Mesdemoiselles Nordet Thibault et Isaac représentent le côté féminin de la pièce, et complètent un ensemble qui a fait le plus grand plaisir.

ARTHUR HEULHARD.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

UELQUES détails inédits donnés sur A. Adam, par l'*Événement*, à propos du *Bijou perdu*.

Tout homme a sa marotte. Les musiciens n'échappent pas à cette loi commune.

Mozart, on le sait, adorait le billard, et Glück le champagne; Haydn avait, comme Buffon, la superstition des manchettes;. Rossini était un cuisinier presque aussi habile qu'Alexandre Dumas; Auber se promenait dans des voitures irréprochables, Félicien David fait fleurir des rosiers à outrance.

Adolphe Adam, dont on vient de reprendre le *Bijou perdu*, était, lui, un Parisien pur sang ; la campagne lui portait sur les nerfs. Quand on lui parlait de la verdure, des fleurs, des beautés des champs, il répondait qu'il avait tout cela dans son cabinet.

Sa chambre était, en effet, une miniature du Jardin des Plantes. C'étaient des pots de fleurs, des caisses d'arbustes, des volières, des oiseaux de tous plumages et de tous ramages.

Il y avait, en outre, des chiens, des chats, des écureuils, des perruches, des perroquets.

Il possédait même une grenouille, qu'il avait élevée comme Pélisson avait fait de son araignée. Il la tenait sur sa table, et quand il l'appelait, elle sortait de son bocal et venait sautiller sur sa musique.

— Notre collaborateur M. de Filippi a démontré d'une façon indiscutable, que la perception du droit des pauvres sur des recettes souvent minimes du théâtre, n'est qu'une exaction fiscale et un abus basé sur une erreur économique. (*Conditions économiques de la musique en France.*)

L'Assistance publique est en train de mettre le comble à la mesure. Au lieu de 7,200 francs de prélèvement sur la recette des concerts du Conservatoire, soit 400 francs de forfait par concert, il ne s'agit cette année rien moins que 20,000 francs, somme exorbitante qui peut entraîner la suppression de ces séances magnifiques, célèbres dans le monde entier. Or, on se demande si, même au point de vue de l'administration, c'est le moyen d'atteindre son but que de tarir les sources auxquelles elle puise.

— La *Gazetta musicale* de Milan donne sur le libretto de *la Flûte enchantée* (Il Flauto magico), quelques détails singuliers.

Il paraîtrait que l'auteur du libretto, Schikaneder, aurait puisé son sujet dans un livre disparu depuis, intitulé : l'*Histoire secrète des conjurations des Jacobins*, et à lui envoyé par un inconnu.

Le libretto serait une des mille allégories de la Révolution française, dont les idées étaient l'objet d'une propagande active de la part des Illuminés, en Autriche et en Allemagne.

Le succès de la pièce jouée soixante-deux fois de suite au théâtre de la Wieden, serait dû non-seulement à sa belle musique, mais encore aux allusions qu'elle renferme, et qui auraient été comprises de mieux en mieux par le public. Le sujet, absurde par lui-même, devient-il plus clair par les explications qu'on en donne? C'est une question.

Voici, toutefois, quant aux personnages, une clef dont nous laissons à son auteur toute la responsabilité.

Selon lui, *la Reine de la Nuit* serait l'ancien Régime.

Pamina, sa fille, serait la Liberté, en général fille du Despotisme.

Tamino représenterait le Peuple.

Les trois Nymphes, les Députés des trois États.

Sarastro, une meilleure et sage Législation.

Les Prêtres de Sarastro, l'Assemblée nationale.

Papageno, les Bourgeois riches.

Une vieille, l'Égalité.

Les Esclaves, les Domestiques et les Salariés, des Émigrés.

Les trois bons Génies, la Prudence, la Justice, et l'amour de la Patrie qui guident Tamino.

Le Serpent qui devait dévorer Tamino, la Banqueroute générale.

Les Animaux sauvages domptés par les sons de la flûte, signifiaient : *les Lions*, les Pays-Bas, *les Aigles*, l'Autriche, la Prusse et la Russie. *Les Léopards*, l'Angleterre, les autres Animaux, les petits États.

Il paraît qu'avec ce sens allégorique, le poème se comprend mieux?

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Un grand désastre est survenu dans le monde artistique.

L'Opéra, le plus vaste et le plus beau théâtre de France, la salle la plus élégante et la plus sonore de Paris, n'est plus qu'un monceau de ruines. L'incendie n'en a rien laissé. Le feu a pris dans la soirée du mardi 28, les uns disent dans les magasins des décors, d'autres dans un dépôt de fourrages qui n'eût pas dû exister dans un édifice de cette nature, bâti en grande partie en bois, à titre provisoire. Les bâtiments de l'administration sur la rue Drouot ont été préservés ainsi que le local consacré aux archives. La salle et le foyer sur la rue Lepeletier sont complétement détruits. Nous consacrerons dans notre prochain numéro un article spécial à ce déplorable événement.

Nous nous bornons pour le moment à souhaiter que cette importante insti-

tution musicale trouve au plus tôt un asile dans une des salles existantes, par exemple au Châtelet, en attendant que le somptueux édifice du boulevard des Capucines soit achevé.

Nous nous mettons tout entiers à la disposition de nos confrères de la grande presse et de la presse spéciale, et sommes absolument prêts à entrer dans toute combinaison destinée à venir en aide aux victimes de ce déplorable sinistre.

Théâtre-Italien. — L'affiche du Théâtre-Italien va prendre de la variété. Mademoiselle Heilbronn fera son second début dans Zerline de *Don Juan*, avec M. Padilla (Don Juan).

— Très prochainement, le baryton Barré, qui fit longtemps partie du personnel de l'ancien Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique, et qui s'est livré depuis à la carrière italienne, se fera entendre dans *Poliuto*, en compagnie de mademoiselle Krauss.

— MM. Strakosch et Merelli ont déjà songé à remplacer de leur mieux mademoiselle Krauss, dont le traité n'excède pas dix représentations. Ils ont engagé madame Brambilla, qui a créé le principal rôle des *Promessi Sposi*, de Ponchielli, avec un grand succès.

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, la reprise de l'*Ambassadrice*, avec madame Carvalho, est fixée au samedi 8 novembre.

— Le succès de M. Melchissédec dans *Richard-Cœur-de-Lion* obligeant l'Opéra-Comique à donner momentanément à d'autres artistes plusieurs rôles de son répertoire, celui de Jean, dans les *Noces de Jeannette*, va être chanté prochainement par M. Edmond Duvernoy.

Les *Noces de Jeannette*, jouées pour la première fois en février 1853, n'ont jamais, depuis cette époque, quitté le répertoire, et le rôle de Jean n'a eu jusqu'ici que deux interprètes : Couderc, le créateur, et Melchissédec.

— L'Opéra-Comique a reçu un acte de MM. Erckmann-Chatrian, musique d'un jeune prix de Rome, M. Maréchal.

Titre : les *Amoureux de Catherine*.

Athénee. — Immédiatement après le *Bijou perdu*, le théâtre de l'Athénée reprendra *Pierrot Fantôme*, opéra-comique, de M. L. Vercken.

Cet ouvrage, qui a obtenu un succès légitime à la fin de la saison théâtrale, a été brusquement interrompu par le départ de M. Vauthier. C'est le baryton Lepers qui reprend le rôle de Pierrot.

Gaîté. — L'interprétation musicale de la *Jeanne d'Arc* annoncée à la Gaîté, sera extrêmement soignée. On sait que M. Gounod a écrit pour ce drame une véritable partition.

Cent choristes et soixante musiciens; un grand orgue de la maison Cavaillé-Coll qui accompagnera chaque apparition des saintes; sept cents costumes qu'on dit être des merveilles d'exactitude historique; une mise en scène surprenante; sept grands décors dus aux pinceaux de MM. Cambon, Cheret et

Fromont ; un ingénieux divertissement dans lequel, se souvenant que sous les murs d'Orléans les soldats français avaient parodié la mort de l'Anglais Salisbury, Gounod a intercalé un de ses fragments symphoniques intitulé : *La Mort d'une Marionnette ;* tout concourt à faire de la *Jeanne d'Arc*, à la Gaîté, un événement artistique et musical d'importance.

Menus-Plaisirs. — Mademoiselle Silly est engagée aux Menus-Plaisirs pour créer le principal rôle de la *Liqueur d'or*, la nouvelle opérette de MM. Busnach, Liorat et Laurent de Rillé.

Les autres rôles ont été distribués à madame Matz-Ferrare; MM. Milher, Tissier, Dubouchet, etc.

La première représentation de la *Liqueur d'or* aura lieu vers le milieu du mois prochain.

Concert Pasdeloup. — L'abondance des matières nous a empêché de rendre compte de la réouverture des *Concerts Pasdeloup* au Cirque d'Hiver.

Le compte-rendu de ces séances si intéressantes a sa place marqué dans la *Chronique musicale*, et nos lecteurs l'y trouveront régulièrement désormais.

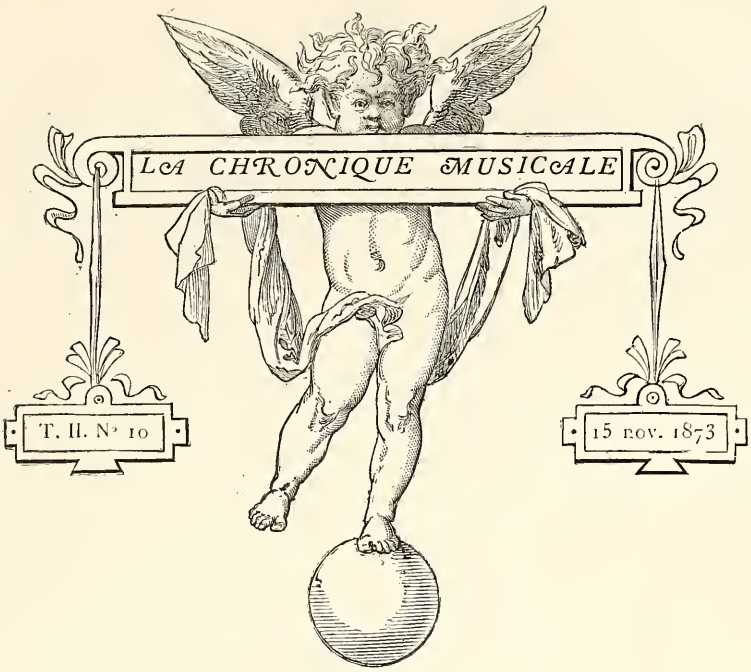
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

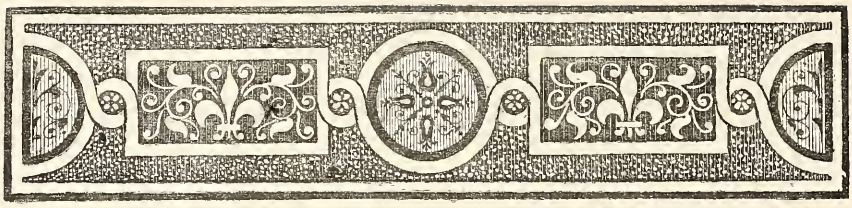


L'OPÉRA

L'INCENDIE DE L'OPÉRA *est un événement si douloureux et si considérable, que le récit en devait remplir notre livraison d'aujourd'hui. Nous avons donc fait appel aux souvenirs personnels et à l'érudition de nos rédacteurs, afin de composer un tableau général de cette grande catastrophe où s'est anéanti le premier et le plus pompeux théâtre du monde.*

Et comme un pareil désastre entraîne bien des misères à sa suite, nous nous sommes fait un devoir, qui sera une satisfaction de cœur, de mettre en vente le présent numéro au profit des victimes de l'incendie.

A. H.



INCENDIES DES SALLES DE L'OPÉRA

1763 — 1781 — 1788 — 1871 — 1873

INCENDIE DE 1763

ENTRE onze heures et midi, le 6 avril 1763, une colonne de fumée, dense et noire, s'éleva au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal. Le feu s'était subitement déclaré à l'Opéra.

Avant de passer aux commentaires, nous reproduisons le *Procès-verbal* dressé dans les bureaux de l'Hôtel-de-Ville au lendemain du désastre. M. Nuitter a été assez heureux pour en retrouver le texte, et assez obligeant pour nous le communiquer :

Le 6 avril 1763, sur le midy, on apprit à l'Hôtel de Ville que le feu était à la salle du spectacle de l'Opéra, avec la plus grande violence. Messieurs du Bureau s'y sont transportés, mais le mal était trop grand pour pouvoir y apporter des secours, et, malgré tous les soins possibles, tout fut dévoré par les flammes en très peu de temps, et tout fut détruit de fond en comble. On empêcha néanmoins que le feu gagnât du côté des maisons qui donnent sur la rue Saint-Honoré, mais le feu gagna le Palais-Royal avec tant de violence que les bâtiments de la première cour, de celle du Cadran, et de celle des Fontaines ont été fort endommagés. Les vieux bâtiments qui subsistaient près le grand escalier du château ont été entièrement consumés, à peu de chose près.

On ne peut dire absolument de quelle façon le feu a pris, car c'était le lendemain des festes de Pasques, jour auquel il n'y a point de spectacles.

Mais il a pu arriver qu'il s'y fesoit quelque réparation ou qu'il y ait eu une répétition.

Le Roy a chargé la Ville de construire une salle provisionnelle d'opéra au théâtre des Machines du Palais des Thuilleries, le tout sur la partie du théâtre seulement.

S. M., sur les représentations de Mgr le duc d'Orléans, a ordonné à la Ville de reconstruire une nouvelle salle d'Opéra sur les dessins qui en seroient approuvés par sa dite Majesté en se servant du local que donneroit Mgr le duc d'Orléans, qui s'est obligé de payer l'acquisition des maisons nécessaires.

Comme le Roy avoit ordonné aux acteurs, actrices et employés de l'Opéra de ne pas sortir de Paris, de vaquer à leurs exercices ordinaires, il fut établi, dans la salle du Concert des Thuilleries, un concert françois, et, sur la recepte totale qui s'y est faite, la Ville en a fait payer, par les directeurs de l'Opéra, les appointements des acteurs, actrices et employés, ainsy que les frais des dits concerts.

Le plan pour la nouvelle salle d'opéra a été fait par le sieur Moreau, commis à l'exercice et fonctions de l'office de maître général des bâtiments de la Ville et a été approuvé par le Roy, à jour indiqué, en may 1763, devant Mgr le duc d'Orléans, M. le comte de Saint-Florentin, secrétaire d'État de Paris, et M. le Prévost des Marchands.

— *Archives nationales*. Registres de la Ville de Paris, 1762-63. H. 1870.

— Expédition aux Archives de l'Opéra.

Voilà le procès-verbal dans toute sa sécheresse. Le rédacteur de la chose n'ose entrer dans l'explication des causes de l'incendie. Collé ne se décide dans son *Journal Historique* pour aucune des versions ayant cours de son temps. La *Gazette de France* et *le Mercure*, les deux feuilles périodiques de l'époque, ne sont guère plus prolixes. Les cartons des Archives nationales contiennent fort peu de pièces manuscrites sur l'administration de l'Académie royale de musique pendant l'année 1763. Les *Mémoires secrets de Bachaumont* sortent de cette silencieuse réserve dont Conrart est le père, et disent que le feu a pris vers huit heures du matin par la faute des ouvriers employés à l'intérieur de la salle et qu'il s'est accru par leur négligence à appeler du secours, et leur prétention à le vouloir dissimuler. Ils ajoutent que, par une singulière infraction au règlement, les portiers avaient déserté leur loge. Castil-Blaze s'est emparé de ces indications sur lesquelles il a brodé, dans son *Histoire de l'Académie de musique*, un récit fantaisiste où son imagination méridionale s'est donné carrière tout à l'aise. D'après lui, le feu venait d'une

petite chambre dépendant du logement de M. de Montausier, gouverneur du Palais-Royal : « Il y avait un poële dont le tuyau donnait dans une cheminée attenante à la loge où s'habillaient les figurantes du théâtre. On avait trop poussé la chaleur du poële : engorgé, le tuyau creva, mit le feu à celui de la cheminée, et la flamme qui passait par les fentes attaqua la boiserie qui prit à l'instant comme une allumette. C'était pendant les relâches de la quinzaine de Pâques : il n'y avait aucun ouvrier dans la salle, aucun garçon de théâtre, le concierge lui-même était sorti. Un seul chanteur, se préparant à débuter, venu sur la scène de bon matin pour essayer sa voix, s'aperçut du feu, se sauva criant au secours ; mais avant que le secours fût arrivé tout était perdu. » A ce roman d'ailleurs vraisemblable du tuyau de poële de M. de Montausier, je préfère l'affirmation du machiniste Boullet, témoin oculaire des incendies de 1763 et de 1781 à l'Opéra, et témoin actif puisqu'il y fut deux fois blessé. Plus tard, Boullet, homme courageux et très expert en son métier, devint machiniste en chef du *Théâtre des Arts* (Opéra) et écrivit un intéressant *Essai sur l'art de construire les théâtres* (Germinal an IX, 1801, in-4). Boullet y raconte que, dans la matinée du 6 avril, un balayeur occupé dans le *fonds du dessous*, abandonna sa tâche et sortit après avoir mis sa chandelle sur le *contrepoids* du rideau de l'avant-scène. La lumière mit le feu aux cordages du contrepoids : le rideau privé de son contrepoids s'abaissa, et les cordages, servant de véhicule à la flamme, remontèrent jusqu'aux frises qui s'embrasèrent à leur tour.

A midi, l'incendie, radieux et sinistre, était maître de sa proie et défiait toute intervention humaine, menaçant d'un côté le Palais-Royal par l'aile du bâtiment qui touchait à la salle de spectacle, de l'autre la rue Saint-Honoré par les maisons du cul-de-sac de l'Opéra. Dans le jardin du Palais, deux chaînes immenses s'étaient aussitôt formées, chaînes de bure et de soie, composées de gens de tout état, sans distinction de dignité, d'âge, voire même de sexe : l'une cherchait à sauver les archives et les célèbres tableaux de la Galerie, l'autre approvisionnait d'eau les pompes à incendie fonctionnant sans relâche. Deux mille personnes environ s'y employaient. Au milieu des cours et des allées, s'étalaient des monceaux de meubles et d'effets aux armes du duc d'Orléans et surveillés par ses valets. Vers une heure et demie, la coupole du grand escalier du palais s'effondra, puis on entendit un fracas effrayant; c'était la voûte de la salle de l'Opéra qui s'écroulait, et, avec elle, une partie des toits avoisinants, versant incessamment leurs décombres sur le foyer de l'incendie. A six heures du soir, grâce à des coupures pratiquées dans les murailles mitoyennes de l'Opéra, le quartier du Palais-Royal était hors

de danger. Collé, à qui Castil-Blaze a emprunté presque mot pour mot le récit de cet incendie, nous renseigne sur les dégâts occasionnés par le feu au Palais lui-même : « La salle de l'Opéra, dit-il, est brûlée rez pied rez terre : il n'y a pas d'exagération à dire qu'elle a été consumée en cinq quarts d'heure ou une heure et demie au plus, et cela n'est pas étonnant vu les matières sèches et combustibles auxquelles le feu avait à se prendre. Ce feu terrible n'avait point heureusement de solidité, mais le coup d'œil en était effrayant... L'on en a été quitte pour quelques combles brûlés; les planchers du premier étage n'ont pas même souffert; il n'y avait dans ces parties de bâtiments ni tableaux, ni meubles précieux; c'est l'antichambre des valets de pied, l'escalier, une galerie et les logements au dessus de tout cela qui ont été très maltraités par le feu. Avec moins de cent mille francs on fera les réparations de tout cela. » Les capucins, les cordeliers et les récollets, accourus les premiers sur le lieu du désastre, selon la règle de ces ordres monastiques, organisèrent les secours avec autant de dévouement que d'intelligence. Je ne veux rien insinuer contre la mémoire de ces honnêtes gens ; mais leur conduite soulève un cas de conscience bien piquant : est-il orthodoxe, étant donné certains articles de conciles contre les spectacles et les histrions, de contribuer à sauver un monument condamné par l'Église au feu céleste ? Il y a sujet à controverse. Quoi qu'il en soit, pour avoir écouté leur conscience et désobéi aux conciles, les récollets et les capucins perdirent deux des leurs. « On dit qu'il est péri quinze personnes dans cet affreux désastre ; cela n'est pas vrai : nous en sommes quittes pour un récollet et un capucin. » *Mémoires* de Favart.

Le lendemain même de l'incendie, le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'Etat, adressait à Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie de musique, des ordres par écrit *à l'effet d'assurer aux sujets la continuité de leur état, en enjoignant à chacun d'eux de ne point s'écarter et de se tenir prêt à reprendre dans le lieu qui aura été déterminé en attendant la construction d'une nouvelle salle.*

Le 9 avril, au soir, de petites nuées grises flottaient encore au-dessus des fonds de l'Opéra ; c'était le feu qui rendait l'âme. Quelques jours après, il n'est déjà plus question de l'ancien édifice. Son oraison funèbre est faite : « Vous ne me parlez point, mes anges, écrit Voltaire à d'Argental, de l'incendie de l'Opéra : c'est une justice de Dieu : on dit que ce spectacle était si mauvais qu'il fallait tôt ou tard que la vengeance divine éclatât. » Tout est bien fini, car voici les bons mots qui courent. « Mademoiselle, demande une grande dame à Sophie Arnould, racontez-moi ce qui s'est passé à *cette* terrible incendie. » — « Madame,

réplique l'actrice, tout ce que je puis vous dire, c'est qu'incendie est du masculin. »

A défaut de l'état des pertes en décors, costumes et machines dont il ne nous a pas été légué copie, nous avons recherché la description de la salle brûlée, avec celle des changements qui y furent faits en 1732, et que nous reproduisons toutes deux ci-après.

La salle du Palais-Royal avait servi aux représentations de la troupe de Molière et à celles de la troupe italienne, de l'an 1661 à l'an 1673, date de la mort de Molière. C'est cette année-là que Lulli y établit l'Académie Royale de musique.

PREMIÈRE SALLE DU PALAIS-ROYAL. (1)

Ce lieu est une longue salle parallélogramme, large de neuf toises en dedans, œuvre que le cardinal de Richelieu et Mercier s'efforcèrent de rendre le plus admirable de l'Europe. Mais la petitesse du lieu s'y opposa, car comme ce ministre avoit résolu de faire au roy un présent de sa maison, il étoit bien aise qu'il s'y trouvât quelque grande partie et quelque chose qui fût digne d'un grand monarque, et pour cela il fit faire par plusieurs divers dessins et élévations pour ce théâtre, mais qui ne furent pas reçus pour être trop enjoués, de sorte qu'on s'en tint à celui de Mercier comme plus solide, plus commode et plus majestueux tout ensemble. La manière de ce théâtre est moderne et occupe, comme je l'ai dit, une longue salle couverte et quarrée longue. La scène est élevée à un des bouts et le reste occupé par vingt-sept degrés de pierre, qui montent mollement et insensiblement, et qui sont terminés par une espèce de portique, ou trois grandes arcades. Mais cette salle est un peu défigurée par deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque côté, et qui commençant au portique, viennent finir assez près du théâtre. Le tout ensemble est couronné d'un plafond en perspective où Lemaire a feint une longue ordonnance de colonnes corynthiennes qui portent une voûte fort haute, enrichie de zozons, et cela avec tant d'art, que non seulement cette voûte et le plafond semblent véritables, mais rehaussent de beaucoup le couvert de la salle, et lui donnent toute l'élévation qui lui manque.

Il est constant que Mercier, dans la distribution des parties de ce théâtre, a passé l'espérance de tout le monde, et fait beaucoup plus qu'on n'en attendoit, n'y ayant point d'apparence qu'un quarré long, renfermé entre une rue et une cour, dut être si accompli, car enfin, malgré les défauts qu'on y remarque, il n'y a personne qui ne le trouve un grand morceau d'architecture (1).

(1) Sauval, cité par Parfait. *Hist. mm. de l'Opéra.*

EMBELLISSEMENTS (1)

Les embellissements qu'on a faits depuis peu dans la salle de l'Opéra, ordonnés par le directeur de l'Académie Royale de musique aux 45 loges, aux 4 balcons et à l'avant-scène qui sont la distribution de cette salle, consistent, sçavoir : au-dessus de la première loge à droite, qui est celle du Roy, on y a peint le buste d'Apollon ; à celle de vis à vis, qui est celle de la Reine, celui de Minerve. Ils sont suivis sur la même ligne des panneaux des deuxièmes loges, des bustes des plus célèbres poètes et des muses, alternativement ornés de bas-reliefs relatifs aux bustes en médailles qui forment le milieu supérieur de chacune des premières loges, peints en camaïeu, enfermés par des guirlandes de fleurs de coloris et soutenus par des ornements rehaussés d'or. On voit sur les bases des premières loges des cartouches entremêlés d'ornements rehaussés d'or aussi ornés de festons de fleurs de coloris dans lesquels sont des trophées, des attributs d'Apollon, de Minerve, des Muses et des Poètes, etc. Ce sont les principales parties qui font la décoration des premières et deuxièmes loges. Les troisièmes sont décorées d'ornements convenables et dans le même goût des autres ornements. Toutes les loges sont séparées par des palmiers sur les montants qui s'élèvent des consoles et des agrafes de sculpture, le tout rehaussé d'or ou doré en plein.

Les dedans et les plafonds des loges sont feints de damas et autres riches étoffes, de même que les plafonds des compartiments au milieu desquels sont des rosettes en saillie dorées en plein. Le grand rideau qui ferme le théâtre présente à la vue un grand morceau de coloris, dont les figures sont de la proportion d'environ sept pieds. La bordure est rehaussée d'or composée de parties convenables au sujet. Apollon y paroît au milieu d'une gloire sur le devant de l'autel des sacrifices. Il y est accompagné de différents génies, des Muses, etc. Le Dieu des vers semble ordonner au génie de l'invention désigné par le flambeau qu'il porte d'aller échauffer l'imagination de ses différents génies à qui Melpomène, Thalie, Erato, Terpsichore ont confié leurs attributs.

Les armes du Roy font le couronnement de la bordure. Elles sont accompagnées de branches de deux palmiers, dont les troncs prennent leurs racines des ornements de la base de cette bordure, et en montant forment un plan circulaire varié au pourtour du tableau. Aux troncs des palmiers qui sont entourés de branches et de feuilles de laurier sont attachés quatre différents trophées, sçavoir : à droite, ceux qui désignent l'héroïque et le pastoral, et au côté opposé, ceux du lyrique et du satyrique. Le serpent Pithon paroît sortir des ornements de cette base vaincu et rampant, ce qui forme le milieu du tableau.

(1) *Mercure de France*, juin 1732, 1. vol., p. 1193.

Telle était l'ancienne salle de l'Opéra brûlée par l'incendie de 1763 et qu'il fallait remplacer. Il circula divers projets sur la construction et l'emplacement de la nouvelle. Les uns la voulaient au Carrousel, les autres, au Louvre : les propositions du duc d'Orléans parurent plus avantageuses. Le 11 avril, M. le duc se rendit à Versailles et demanda au roi que l'Opéra restât au Palais-Royal, offrant sa bourse, ses terrains, plus 100,000 écus pour ses loges. Le roi décida en faveur du duc, et l'on ne s'occupa plus que de chercher à l'Opéra un local provisoire qui lui permît d'attendre en paix une installation définitive.

L'Opéra trouva un asile spacieux aux Tuileries, dans la salle dite des Machines, où s'ouvrirent, le 29 avril, les *Concerts français* donnés par les artistes de l'Académie de musique. Nous laissons ladite Académie sur le seuil de la salle des Tuileries, où nous n'avons pas à la suivre.

INCENDIE DE 1781

La nouvelle salle de l'Opéra, dont l'ouverture eut lieu le 26 janvier 1770, fut construite aux frais de la Ville, d'après les dessins de Moreau, de l'Académie d'architecture, sur les terrains fournis par le duc d'Orléans.

On lit dans quantité d'ouvrages qu'elle était située Cour-des-Fontaines; c'est une dénomination impropre, car aucune sortie, aucune entrée, soit des chœurs, soit du corps de ballet, soit des comparses, ne pouvait se pratiquer de ce côté.

Elle occupait environ l'espace compris entre la rue de Valois et la rue des Bons-Enfants, avec façade sur la rue Saint-Honoré. Le cul-de-sac de l'Opéra, ainsi que le pâté de maisons longeant autrefois la rue des Bons-Enfants, avaient disparu, absorbés dans le plan de l'édifice. La rue de Valois est l'axe approximatif autour duquel ont tourné, de gauche à droite, les deux salles du Palais-Royal. On ne peut en déterminer plus clairement la topographie à des Parisiens de 1873.

Quant à la disposition intérieure de la salle de Moreau, en voici l'aspect décrit par le menu :

DEUXIÈME SALLE DU PALAIS-ROYAL.

L'ouverture de la scène est large de 36 pieds et haute de 32. Cette disposition avantageuse rapproche d'autant plus le fond de la salle de l'avant-scène, et met plus d'égalité dans les différentes situations du spectateur ; la forme

de son plan est arrondie et fournit au plafond un bel ovale, rempli par un tableau allégorique, dont on parlera à la fin de cet article, pour ne pas détourner les yeux du lecteur de l'objet qu'on lui présente.

L'avant-scène est décorée de quatre colonnes d'une composition riche et élégante, dont les cannelures sont à jour, en sorte que cette partie, pour l'ordinaire, consacrée seulement à la décoration, fournit des places des plus commodes et des plus recherchées. Leur fût est divisé par tambours à la hauteur de l'appui des loges qui sont pratiquées dans leurs intervalles, ce qui nuit peut-être à l'élégance de l'ordre corynthien : mais, d'un autre côté, accuse mieux ces mêmes loges que l'architecte n'eût point employées sans doute, moins encore que celles qui sont pratiquées dans leurs socles, s'il n'eût été forcé de concilier les raisons d'intérêt avec les moyens d'embellissements.

L'entablement règne au-dessus de l'avant-scène, et son milieu est interrompu par un groupe de Renommées soutenant un globe parsemé de fleurs de lys, des enfants forment une chaîne avec des guirlandes. Cette composition charmante, qui est due à M. Vassé, accompagne magnifiquement le plafond et réunit tous les suffrages sur cette partie de la décoration.

Les quatre rangs de loges qui sont pratiquées ne paraissent point former une trop grande hauteur, et cette disposition rend la salle susceptible de contenir 2.500 spectateurs, presque tous également bien placés. Ces loges, construites en fer et en bois avec un artifice ingénieux, sont très solides, malgré la légèreté qu'elles semblent présenter à l'œil; les ornements en sont simples, mais dessinés avec précision et distribués avec jugement. Les poteaux qui divisent ordinairement les loges sont supprimés dans cette salle, et au lieu de paraître autant de petites cases séparées, elles forment un seul balcon à chaque rang, ce qui donne beaucoup d'élégance à l'ensemble.

Foyer.— C'est une belle galerie de 60 pieds de longueur, éclairée par cinq grandes croisées qui ont vue sur la rue Saint-Honoré, accompagnées d'un balcon de fer, enrichi de bronze, de près de 100 pieds de long, d'un dessin très élégant et d'une exécution parfaite de la main du sieur Deumier. Ce foyer, revêtu de menuiserie dans tout son pourtour avec une cheminée de marbre à chaque bout, est orné d'une belle corniche, de glaces, de sculptures et de trois bustes en marbre représentant Quinault, Lulli et Rameau. Ces têtes, traitées avec autant de noblesse que d'expression, sont dues au ciseau de M. Caffieri, sculpteur du roi. Quatre autres niches attendent les portraits des grands hommes dont les succès auront enrichi le théâtre.

— Les commodités publiques n'ont point été oubliées (telles que les sorties).

La sûreté est encore une des choses à laquelle on a apporté l'attention la plus scrupuleuse. Trois réservoirs contenant ensemble environ 200 muids d'eau sont disposés dans les endroits où ils seraient les plus utiles en cas d'incendie. Les loges des acteurs sont toutes voûtées en briques, et plusieurs des escaliers sont en pierre.

La construction d'une salle dans laquelle on n'a employé que des bois lé-

gers, que des formes rondes, sans ressaut et avec le moins d'angles qu'il a été possible, la rendra aussi sonore qu'elle peut être, lorsque les bois, les plâtres et les peintures auront acquis le degré de sécheresse convenable pour répercuter les sons. Effet nécessaire, mais qu'on ne peut attendre que du temps. On désirerait pouvoir se flatter de semblables espérances sur le plafond de l'idée et du goût de M. du Rameau ; mais les tons jaunes et grisâtres qui dominent partout ne lui donneront pas vraisemblablement, par la suite, cette couleur céleste et aérienne qu'on y aurait désirée.

Quelques figures, d'ailleurs, sont pesantes et d'un dessin lourd, telles que la Therpsichore, dont le raccourci est pénible à l'œil, et dont les formes sont aussi prononcées que celles du Gladiateur ou de l'Hercule Farnèse ; ce qui contribue encore à la faire paraître si forte, c'est la figure svelte et légère du petit génie qui semble être presque sur le même plan. En général, ces défauts se font peu sentir, et c'est surtout le manque de dégradation qui nuit à l'effet de ce tableau, dans lequel il y a, d'ailleurs, beaucoup de choses estimables. Le sujet en est simple et convenable. Il offre les Muses et les Talents rassemblés par le génie des Arts qui précède le char d'Apollon qu'il annonce et qui paraît arrivant sur son char.

L'épisode de l'Ignorance et de l'Envie n'est pas beaucoup plus heureux , ces deux figures colossales ne produisant point l'effet que l'artiste s'en était promis. Sans faire fuir le plafond, elles paraissent seulement prêtes à tomber sur le parterre. Ce n'est pas que ce grand ouvrage n'ait beaucoup de mérite dans différentes parties ; les groupes sont bien agencés, et l'on trouve dans la compostion cet enchaînement ingénieux qui a toujours caractérisé ceux de M. Boucher. On ne prétend point donner ce sentiment comme une décision contraire à M. du Rameau, dont on estime beaucoup les talents. On a seulement pensé que ces observations lui auraient d'autant moins fait de peine que personne n'est plus que lui en état de prendre sa revanche, quand il se serait trompé dans quelques-unes de ses productions. On ne peut qu'applaudir à celles des sieurs Machy, Guillet et Deleuze, qui ont exécuté les décorations nouvelles, d'après les dessins du sieur Moreau.

(Hurtault et Magny ; *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, t. I, p. 182.)

Le vendredi, 8 juin 1781, l'affiche de l'Opéra se composait d'*Orphée*, paroles de M. Moline, musique de M. le chevalier Gluck, précédée de l'acte d'*Apollon et Coronis*, remis en musique par MM. Rey, l'un maître de musique de la chambre du Roi, l'autre musicien ordinaire de la chapelle de Sa Majesté.

Dix minutes s'étaient à peine écoulées depuis la fin du spectacle. Il était huit heures et demie du soir (l'Opéra commençait à cinq heures). Le public était sorti. Les sujets qui avaient dansé dans le dernier ballet

se déshabillaient tranquillement dans leurs loges. Tout à coup des cris d'angoisse retentirent sur la scène. *Au feu!* Pour la seconde fois depuis dix-huit ans, l'incendie allait dévorer l'Opéra.

Quelle en fut l'origine ? On ne le sait pas au juste. « On présume, dit Bachaumont, que c'est un simulacre du troisième acte (d'*Orphée*) représentant le feu des enfers, dont les flammèches, voltigeant jusqu'au comble, y auront entretenu un feu sourd, qui aura éclaté au bout d'un certain temps et tout embrasé. » D'après d'autres narrations, une bougie d'un châssis de côté aurait communiqué sa flamme aux toiles. Ce qui est constant, c'est que le feu prit à une toile du ceintre de la famille des *frises*, celles qui imitent le ciel. Au début, un verre d'eau eût suffi à l'éteindre : par une négligence inouïe, il n'y en avait pas une goutte dans le réservoir du théâtre. « Coupez les cordes de la frise ! » cria-t-on. Un ouvrier machiniste y réussit d'un côté, mais d'un côté seulement : la frise s'inclina, traversa la scène en diagonale, et alla battre contre la toile de fond. Ce mouvement redoubla l'activité de la flamme qui envahit la scène et la salle avec une rapidité foudroyante. Un immense brasier s'alluma. Vers neuf heures et demie, la charpente de l'édifice s'affaissa, livrant passage à une colonne de feu de plus de trois cents pieds de hauteur. Des lueurs horribles éclairaient tout le quartier. Au loin, dans les carrefours et sur les places publiques, le peuple assemblé, les yeux fixés sur cette trombe de flamme qui se perdait dans l'azur du ciel, croyait à une chute d'étoiles du haut du firmament. Pendant deux heures, ce serpent fantastique se dressa dans l'air. Des myriades d'étincelles et de charbons ardents, des flammèches innombrables se détachaient de la masse, et s'en allaient, portées par un vent léger, tomber jusque dans la rue Saint-Martin et dans le faubourg Montmartre. Par bonheur, le temps se mit en humeur de pluie ; sans ce secours inattendu, Paris, comme Londres, aurait peut-être eu son incendie historique.

Sur les toits de la bibliothèque royale et des bâtiments de la Douane, veillaient des ouvriers aux aguets. Les secours étaient dirigés par le prévôt des marchands, le lieutenant de police, les commissaires de onze quartiers, et le duc de Chartres en personne. Sous leurs ordres, les gardes-françaises et les gardes-suisses, la garde de Paris, nos récollets, capucins et cordeliers de 1763, firent bravement leur devoir. Une lettre insérée dans le *Journal de Paris* du 13 juin, paye, au nom de tous les habitants de Paris, un juste tribut d'éloges au corps des pompiers commandé par Morat : « Je gagerois, dit l'auteur de la lettre, qu'il n'y a pas d'incendie considérable qui ne donne lieu de leur part à quelque action de héros; mais l'histoire ne grave point leurs noms dans ses fastes : la

Gazette et les papiers publics ne célèbrent point leurs actions, et ils n'en deviennent par là que plus dignes de nos hommages, puisque le courage qui les porte chaque jour à braver la mort n'a jamais un des deux plus puissants véhicules qui déterminent les hommes à faire le bien, la gloire et la fortune. Dans ce dernier incendie qui avoit jeté la capitale dans la consternation, quel courage, quelle intelligence, quelle activité infatigable n'a-t-il pas fallu pour circonscrire le feu dans son premier foyer, et l'empêcher de se répandre au dehors ! » Grâce à eux, le Palais-Royal fut préservé : il n'y eut d'endommagé que les chambres adossées à la salle du côté de la Cour-des-Fontaines. Des constructions de l'Opéra, il ne resta que les loges des premiers acteurs dans le petit foyer, ainsi que la salle des comptes. Le grand foyer subit les rudes atteintes de la flamme, mais il ne fut point entièrement détruit. Le buste de Rameau placé dans le grand escalier fut brisé : ceux de Lulli et de Gluck échappèrent au sort de leur compagnon.

Que deviennent au milieu de cette affreuse bagarre les danseurs et les danseuses que nous avons laissés à moitié déshabillés dans leurs loges, au moment de l'incendie? Et les ouvriers qui travaillaient sur la scène et dans les coulisses? Aucuns, affolés de peur et aveuglés par la fumée, ne purent retrouver les portes de sortie et périrent dans la fournaise. Le 10 juin, on avait découvert sous les décombres onze cadavres à demi calcinés. On y reconnut ceux des sieurs :

Beaupré et Danguy, *danseurs figurants;*

Mériot père, Hast dit Clermont, et la Fargue, *tailleurs ;*

Blondel, Guimber, Joppé dit Berry et Lavocat, *ouvriers attachés au théâtre;*

Jean Auvrai, *pompier;*

Et, pour clore cette douloureuse nomenclature :

Vidal, *jaquet* (jockey) âgé de 12 à 13 ans, du sieur Huart, danseur.

Une vieille femme de 78 ans, demeurant Cour-des-Fontaines, mourut d'effroi le dimanche 10.

Le 20 juin, l'enlèvement des décombres était à peu près terminé : on découvrit encore quelques ossements. Les rapports conservés aux Archives ne font point mention de ce fait. Dans les premiers jours, le nombre des victimes fut considérablement exagéré : on comptait pour morts tous les employés et artistes du théâtre que les blessures ou la prudence retenaient chez eux. Mais, après plusieurs appels faits par le régisseur, on acquit la certitude qu'en dehors des onze malheureux dont les corps

avaient été retrouvés le 10, on n'aurait guère d'autres pertes à déplorer parmi le personnel de l'Opéra. Gardel le Cadet, sur le sort duquel on avait conçu des craintes, reparut bientôt sain et sauf, tout dispos pour la sarabande et la chaconne. Une pudeur intempestive compromit les jours de la Guimard : presque nue dans la loge où elle changeait de toilette, elle n'osait en sortir et y allait étouffer, lorsqu'un machiniste eut assez de présence d'esprit pour la rouler dans des rideaux, et l'emporter au dehors. Beaupré s'était tué en sautant du troisième étage. Castil-Blaze a fait de la mort du petit Vidal un épisode singulièrement dramatique : « Huart, vigoureux danseur, d'une taille élevée, n'ayant que deux étages à franchir, se dirigea vers le toit d'une boutique, glissa dans la Cour-des-Fontaines et tomba sur ses pieds, *sans se blesser*. Son jockey, garçon de quinze ans, était à la fenêtre et n'osait se lancer. Huart lui tend les bras, l'appelle, l'encourage, disant qu'il est prêt à le recevoir, à lui parer le coup. Rien ne put décider ce malheureux, pas même le feu qui bientôt l'atteignit et le brûla vivant sous les yeux de son maître. »

Le cas est émouvant ; mais le point faible du récit de Castil-Blaze est que le sieur Huart, blessé très grièvement dans sa chute, était hors d'état de prendre les poses athlétiques qu'il lui prête. Après l'histoire du violoniste Châlon, on croira sans peine que la Garonne coulait à Paris... du temps de Castil-Blaze. « Châlon, violoniste, restait en arrière de quelques pas ; le volet d'une porte battante se ferme devant lui. Châlon fait de vains efforts pour l'ouvrir ; *la pression de l'air collait*, clouait ce battant à son cadre. *Heureusement la porte jointait mal par en bas.* Dépouillé de tous ses vêtements, le musicien, couché ventre à terre, s'aplatit comme un chat, un lézard, *passe au laminoir*, et parvient à franchir le barrage en y laissant la peau des muscles de son dos : plusieurs athlètes machinistes le tiraient de l'autre côté. Il en guérit ; mais, de sa vie, Châlon ne put faire la moindre courbette : raide comme une statue égyptienne, il saluait de la main. » Voilà un homme et un récit bien élastiques.

La plupart des danseurs prirent la fuite par les combles des maisons voisines, sautant de gouttière en gouttière et se précipitant dans la rue au risque de se rompre le cou. Quelques danseuses purent retrouver les couloirs de sortie sur la rue Saint-Honoré et se sauvèrent en chemise (oui, mesdames !) par la place du Palais-Royal. On n'en rit point trop sur le moment, mais bientôt on n'y tint plus. Les beaux esprits de la Terrasse des Feuillants se repassaient entre cent plaisanteries charitables une lettre badine attribuée à Sophie Arnould qui faisait allusion à la mésaventure de ces pauvres femmes et que voici :

Paris, 26 juin 1781

« Cet affreux incendie a laissé presque nues les divinités de l'Opéra. Le feu s'est communiqué aux magasins de costumes, et ce n'est pas sans miracle qu'on est parvenu à en sauver quelques-uns.

« La ceinture de Vénus (*sic*) est consumée. Les Grâces iront sans voiles ; le bonnet de Mercure, ses ailes et son caducée, néant ! Depuis longtemps l'Amour n'avait rien à perdre à l'Opéra, aussi ne perd-il rien. L'égide de Pallas et la lyre d'Apollon sont en cendres.

« Le char du Soleil et de la Nature, qui se tenait si gracieusement en l'air dans le très naturel prologue de *Tarare,* n'a pas été épargné non plus que la quantité de linons qui drapaient de grosses ombres très palpables, et dois-je ajouter palpées..... à quoi sert de médire ? Je ne finirais pas, chère amie, si je vous contais toutes nos pertes.

« Mais on dit qu'avec de l'argent on répare tout. »

Disons, d'ailleurs, que les Parisiens n'avaient pas attendu la lettre de Sophie Arnould pour s'égayer au sujet de l'incendie.

Au lendemain même de l'événement, la foule stationnait sur la place du Palais-Royal, contemplant mélancoliquement les ruines amoncelées sous ses yeux. Une charrette chargée de costumes échappés aux flammes, traversait la place. Un crocheteur s'avisa de se coiffer d'un casque empanaché qu'il trouva sous sa main ; puis, jetant sur ses épaules un manteau de pourpre, il se dressa de toute sa hauteur sur la charrette, fièrement drapé dans ces oripeaux, avec la mine superbe d'un empereur romain montant au Capitole. La tristesse des spectateurs se changea comme par enchantement en gros éclats de rire, et le crocheteur fut applaudi à outrance.

Les ruines de l'Opéra fumaient encore que la grande mode, dans Paris, était l'étoffe *couleur feu* ou *fumée d'Opéra.*

Nous avons pris copie des décorations brûlées dans l'incendie de 1781, sur le rapport officiel déposé aux Archives nationales. Ce rapport se divise en trois sections comprenant l'inventaire : 1° de 33 décorations, d'ailleurs toutes à repeindre, pouvant être utilisées à la salle des Tuileries où il était déjà question de transporter l'Opéra ; 2° des décorations brulées ; 3° de 48 décorations intactes, mais impropres à servir aux Tuileries à cause de leurs dimensions.

DÉCORATIONS BRULÉES.

Palais de Ninus : servoit dans l'*Iphigénie* de M. Gluck.
Palais d'Aménophis dans l'*Iphigénie*, de M. Picciny.
Le fond du palais de Zélindor, dans *le Bon Seigneur*.
Hameau du *Devin du Village*, dans *Coronis*.
Entrée des Enfers, dans *Orphée*.
L'isle enchantée de Thésée, dans *Orphée*.
Temple d'Amphion, dans l'*Iphigénie* de M. Picciny.
Temple de Jupiter, dans *Hercule mourant*.
Place publique *d'Alceste* : le fond est brûlé dans *Andromaque*.
Montagne de *Sylvie :* le fond est brûlé dans *Orphée*.
Les douze Ciels.
Le rideau d'avant-scène.
Portique du palais d'Agamemnon.
Avant-cour du palais d'Admète, dans *Andromaque*.
Palais brillant, servoit dans le *Bon Seigneur*.
Hameau du *Bon Seigneur*.
Désert et labyrinthe, dans *Orphée*.
Temple de Maspha, dans l'*Iphigénie*, de Gluck.
Temple souterrain d'Arimane, dans l'*Iphigénie* de M. Picciny.
Temple de l'Amour, de *Sylvie*, dans *Orphée*.
Champs-Élysées, dans *Castor*, dans *Orphée*.
La ferme du fond de la Tente, dans *Iphigénie en Aulide*.
Le décor de la salle de bal en général.
Tombeau d'Euridice (1).

A ce relevé des pertes de l'État, il faut ajouter les préjudices de toute sorte causés aux particuliers. Les habitants du Palais-Royal et des rues adjacentes égarèrent ou perdirent, dans la précipitation de leur déménagement nocturne, une foule d'objets, habits et meubles, que les *Affiches de Paris* du mois de juin réclament à cor et à cris. Quant à Sophie Arnould, si fertile en bons mots sur les danseuses de l'Opéra, elle ne se sentit point en sûreté dans le quartier du Palais-Royal, et déménagea sur le champ de la rue des Petits-Champs où elle occupait un appartement, à la rue Caumartin mieux située pour faire de l'esprit en liberté.

L'incendie de l'Opéra, ce gagne-pain de tant de familles, portait un coup terrible à tous les intéressés. Le directeur lui-même, Dauvergne,

(1) Archives nationales. Ancien régime. O 1 640.
Observations sur les décorations de l'Opéra

un honnête homme septuagénaire et chargé de nombreux enfants, fut obligé de demander une gratification extraordinaire pour subvenir aux besoins de son ménage. J'extrais de sa lettre du 28 juin à M. de la Ferté, l'intendant des Menus, un passage qui jette un singulier jour sur la situation de fortune où se trouvait alors le directeur de l'Académie Royale de musique :

« J'ai reçu de l'Opéra 2,500 fr. d'appointements, n'ayant été que de dix mois; 1,836 fr. de partage aux bénéfices et 3,000 fr. de gratification extraordinaire que vous me proposez, ce qui ferait un total de 7,336 fr., sur quoi j'en ai dépensé pour le service de la chose, 4,678. Reste donc pour moi 2,658 fr. Je vous laisse à juger si cela peut m'engager à sacrifier le reste de mes jours à suivre une aussi pénible carrière ? Ayez la bonté de comparer ce traitement avec celui des acteurs (Le sieur Lainez a reçu en appointements, feux et gratifications, 9,278 fr. 12). » *Lettre du 28 juin à M. de La Ferté.*

Dans une autre lettre en date du 13 juillet, Dauvergne demande au Ministre :

400 livres de gratification pour le sieur Huart, danseur, grièvement blessé et qui a perdu son domestique ;

300 liv. pour le sieur Bernier, aide machiniste, encore malade de ses blessures ;

400 liv. pour la mère du danseur Danguy ;

400 liv. pour la mère de Beaupré, qui restait avec les six enfants de son fils à sa charge ;

200 liv. pour les familles de chaque ouvrier mort.

« Le Prévôt des marchands ainsi que le Comité recommande aussi aux bontés du ministre le sieur Chaffaroux, *qui n'a sauvé de l'incendie que ses cinq enfants et le vêtement qu'il avait sur lui.* »

La demoiselle Le Houx, danseuse, prétendant avoir failli périr au moment de l'incendie *et avoir respiré tant de fumée que sa poitrine en était restée affectée*, demandait sa retraite et une pension.

Le ministre fit droit à ces réclamations formulées au nom de tant d'infortunes, et il n'est pas jusqu'à la demoiselle Le Houx dont la poitrine affectée n'ait reçu les soins qu'elle réclamait.

Le roi voulut que le budget affecté à l'Opéra fût employé comme à l'ordinaire, et que les traitements du personnel de tout rang fussent exactement payés.

Voici d'ailleurs l'actif et le passif des recettes du fatal mois de juin : j'y ai compris le produit des quatre concerts donnés à la salle des Tuileries, où s'était provisoirement établi l'Opéra depuis le 19 du mois :

APPOINTEMENTS ET FEUX

Dauvergne, directeur général.	250 liv. »
M. L'Arrivée	1,250 - »
MM. les acteurs, danseurs et symphonistes .	21,362 - 10
MM. les employés et préposés	3,050 - »
Feux ou jettons . . . . . , ...	594 - »
Passif. . . .	26,506 liv. 10

La recette s'élève pour

Trois représentations d'*Orphée* du 1er au 8 juin à.	7,280 liv. 12
Quatre concerts aux Thuileries depuis le 19 au 29 du dit à.	6,170 - »
Actif.	13,452 liv. 12

Les Concerts des Tuileries ne furent point suivis avec cet empressement qui promet de grosses recettes. L'administration décida le transfert de l'Opéra dans la salle des Menus-Plaisirs où la troupe royale inaugura ses représentations le 14 août 1781 par le *Devin du village* suivi de *Myrtil et Lycoris*.

Ordre avait été donné à Dauvergne de n'accorder congé à aucun sujet de l'Académie. La consigne fut rigoureusement exécutée : seuls, Noverre et mademoiselle Ollivier obtinrent un laissez-passer du ministre pour se rendre, l'un à Bordeaux, l'autre à Bruxelles.

Notre collaborateur, M. Adolphe Jullien, a publié dernièrement, dans la *Revue de France* (1), un article des plus curieux sur un complot tramé entre Rousseau, Lays et Chéron pour s'enfuir à Bruxelles sans congés. Ces messieurs regardaient comme indigne de leur talent de jouer à la petite salle des Menus, et estimaient que le contenu eût été plus grand que le contenant. Lays fut arrêté à la diligence : Chéron se tint coi ; mais Rousseau, malgré l'échange de notes diplomatiques entre la Belgique et la France, gagna la frontière, déjoua la police et réussit à rester à Bruxelles.

Les projets concernant la construction d'une salle d'Opéra allaient toujours leur train. Les emplacements proposés étaient la Salle des *Elèves de l'Opéra* sur le boulevard, le Colisée, le vieux Louvre, le Carrousel,

(1) Numéro du 31 juillet 1873. Article intitulé *Art, Argent et Politique*.

la foire Saint-Germain, le Jardin de l'Infante, le terrain des Filles-Dieu..... que sais-je encore? Chaque Parisien avait son Opéra en tête: « Il paraît, écrit M. de la Ferté au Ministre, le 20 juillet, que le public désire si vivement l'Opéra, qu'hier, à la Redoute-Chinoise, on disait tout haut que, quand même on devrait placer l'Opéra à Pantin ou aux Antipodes, on irait le chercher. Cela marque au moins une belle fureur pour ce spectacle. »

Enfin, l'architecte Lenoir, dont le plan avait prévalu, fut chargé de la construction d'une salle d'Opéra provisoire près la porte Saint-Martin.

INCENDIE DES MENUS-PLAISIRS. — 1788

Nous avons dit que la salle des Menus-Plaisirs avait eu l'insigne honneur de recevoir l'Opéra dans ses murs en 1781.

Le vendredi 18 avril 1788, le feu prit dans les magasins de la salle des Menus-Plaisirs, par les greniers des Écuries du roi. Le tiers environ des magasins donnant sur les rues Poissonnière et Richer fut brûlé. Tous les effets appartenant au roi, tentes, maisons de bois, meubles, lustres, girandoles, habits de spectacle, etc., furent sauvés; mais la plus grande partie des décorations de l'Opéra, déposées aux Menus-Plaisirs depuis l'incendie de 1781, devint la proie des flammes. Il n'arriva d'accident grave à personne.

INCENDIE DE LA SALLE DE LA PORTE SAINT-MARTIN. — 1871

La salle de la Porte-Saint-Martin, qui avait servi aux représentations de l'Opéra de 1781 à 1794, *flamba* dans les derniers jours de la Commune.

Cette salle, commencée le 2 août, fut terminée le 26 octobre 1781, c'est-à-dire en 86 jours ; certains auteurs disent qu'elle le fut en 75 et même en 65 jours.

INCENDIE DE LA SALLE DES TUILERIES — 1871

Cette salle, où l'Opéra, chassé par ses propres incendies, se réfugia deux fois, en 1763 et en 1781, *flamba* (style moderne) sous la Commune de 1871.

L'INCENDIE DE L'OPÉRA

29 Octobre 1873.

J'imagine que les lecteurs de la *Chronique musicale* n'ont pas oublié l'excellent article de M. Nuitter sur la *salle de théâtre des Tuileries*, dans le quatrième numéro de la collection.

INCENDIE DE LA SALLE DE LA RUE LE PELETIER. — 1873

L'incendie du 29 octobre n'appartient pas encore à l'histoire. Comment le feu a-t-il pris? L'enquête ouverte à ce sujet par la préfecture de police n'a jusqu'ici pas abouti.

Quelles sont les pertes? Le rapport officiel n'est pas déposé au ministère. Mais le lecteur en trouvera plus loin l'inventaire approximatif relevé par M. Charles Nuitter.

La chronique des journaux quotidiens regorge de renseignements hyothétiques qui ont été avidement lus pendant la quinzaine qui vient de s'écouler. Nous n'avons pas le droit de contrôler, et force nous est d'attendre patiemment, avec tous nos confrères de la presse, les révélations destinées à éclaircir ces points obscurs.

Etrange fatalité!

De tous les locaux définitifs ou provisoires affectés à l'Opéra, il n'en reste aucun qui ait échappé à l'incendie.

La première salle de l'Opéra, au Palais-Royal, brûle en 1763.

La seconde brûle en 1781.

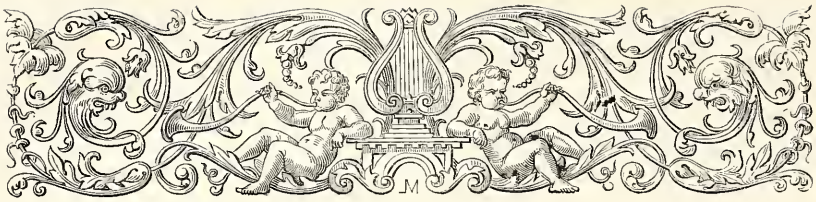
La salle provisoire des Menus-Plaisirs brûle en 1788.

Celle des Tuileries et celle de la Porte-Saint-Martin brûlent en 1871.

Celle de la rue Le Peletier brûle en 1873.

Autre remarque : tous ces incendies, excepté ceux qui sont le fait de la malignité humaine, ont éclaté dans l'intervalle des représentations, par défaut de précautions suffisantes. Disons qu'avant 1781, les loges de l'Opéra ne s'ouvraient que par le dehors, et qu'une fois entré au dedans, le spectateur n'en pouvait sortir qu'avec l'agrément des ouvreuses qui seules en possédaient la clef. Supposez un incendie qui se fût déclaré pendant le spectacle!

ARTHUR HEULHARD



ÉTAT

DES PERTES DANS L'INCENDIE

DE 1873

COSTUMES BRULÉS.

Environ 5,200.

(Les costumes sauvés ont perdu environ 60 °/₀ de leur valeur.)

DÉCORATIONS BRULÉES.

15 ouvrages :

La Juive. — Les Huguenots. — La Favorite. — Le Prophète. — Le Trouvère. — Don Juan. — l'Africaine. — Hamlet. — Faust. — Freyschutz. — La Coupe du Roi de Thulé. — La Source. — Coppelia. — Gretna-Green. — Le quatrième acte et deux tableaux de *Jeanne-d'Arc.*

En outre, 74 décorations diverses, dont les châssis sont rue Richer, mais dont les plafonds et les rideaux sont brûlés.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE APPARTENANT A L'ÉTAT.

10 contre-basses. — 1 grosse-caisse. — 1 grosse-caisse dite *Canon* — 1 paire de cymbales. — 2 tambours. — 2 triangles. — 3 timbales. — 2 tam-tam.

8 cloches.

1 orgue.

PARTIES D'ORCHESTRE.

Ouvrages cités plus haut, à la rubrique *Décorations brûlées.*

MATÉRIEL.

Tout le magasin d'accessoires.

La tapisserie de la scène.
Une grande partie du matériel d'éclairage à l'huile et au gaz.
Le service d'incendie.
L'éclairage électrique.
Le service des armures détruit en partie ; le reste très détérioré.
Le mobilier de la salle et des foyers.

BUSTES DU FOYER

Homère. — Molière. — Racine. — Quinault. — Lully. — Rameau. J.-J. Rousseau. — Voltaire. — Grétry. — Glück. — Piccini. — Beethoven. — Philidor. — Méhul. — Lesueur. — Paer. — Etienne. — Halévy.

Plusieurs de ces bustes étaient en plâtre, entre autres le Rameau dont le marbre avait péri dans l'incendie de 1781. Mais, à cet incendie, avaient échappé le Glück, le Lully et le Quinault, qui viennent d'être détruits. — La perte du Glück, magnifique marbre de Houdon, est particulièrement regrettable (1).

STATUES.

La statue de Rossini, qui était derrière le contrôle, a été brisée par la chute d'une charpente en fer. On n'a retrouvé dans les décombres que des débris. — Les statues de M. Duret qui étaient dans le foyer sont également détruites.

ÉVALUATION DES PERTES.

Le Bâtiment	1.000.000	»
Le Mobilier	300.000	»
Les Décors et Costumes	1.000.000	»
TOTAL	2.300.000	»

CH. NUITTER.

(1) Il y a deux mois, ce buste et celui de Lully avaient été prêtés à M. Paul Baudry pour une de ses grandes toiles destinées au nouvel Opéra, et où figurent les musiciens célèbres. Ces bustes avaient été rendus il y a environ six semaines, et remis à la place où ils devaient être calcinés.

SAUVETAGE DES ARCHIVES

Une lettre de M. Cœdès et la note de M. Nuitter qui la suit nous renseignent exactement sur le sauvetage des Archives.

J'ÉTAIS dans mon lit à minuit, nous écrit M. Cœdès, quand j'appris l'affreuse nouvelle de l'incendie de l'Opéra.

Un quart d'heure après, je me trouvais sur le lieu du sinistre.

Ma première pensée, au milieu de la panique générale, fut de sauver ou d'aider à sauver le bureau de la Copie, les registres de la Régie et les Archives.

Je trouvai à minuit et demi MM. Obin, Gailhard, Delahaye, Cénange, Raynal et Salomon dans la cour de l'administration. M. Obin avait pensé, de son côté, à sauver les nombreuses partitions qui se trouvaient dans la Copie ; Gailhard sauvait *Jeanne-d'Arc ;* Salomon, la caisse ; Raynal (ami de ces messieurs), les papiers de famille de M. Halanzier.

Je courus à la Régie de M. Colleuille et m'emparai des registres de la Régie que je fis porter par un machiniste de l'Opéra au poste de police de la mairie Drouot. Pendant ce temps le *sauvetage à la chaîne* s'opérait pour les partitions. En ce qui me concerne, je n'ai eu qu'un but, celui d'empêcher des personnes bien pensantes, sans doute, mais par trop pessimistes, de déménager trop précipitamment les Archives. Après avoir pris conseil de M. Halanzier qui, comme moi, pensait que le feu n'atteindrait pas cette partie de l'Opéra, je fis mes efforts pendant *deux heures* au moins, pour empêcher la moindre sortie de tout objet appartenant aux Archives.

A quatre heures du matin, tout danger disparaissait et les Archives étaient conservées, grâce au dévouement et au zèle déployés par MM. Destournelles, Nuitter, Perrin fils, Delion, Charles, employé chez Me Monge, et un artiste de la Comédie-Française, dont je déplore ne pas me rappeler le nom.

A. Cœdès.

Une partie des Archives de l'Opéra avait déjà été transportée au nouveau bâtiment ; mais ce qui restait à l'ancien était encore considérable. Cinq pièces, situées à l'entresol dans l'aile gauche du bâtiment de la rue Drouot, étaient pleines de livres, de cartons, de liasses de toutes sortes.

L'archiviste avait dans son cabinet les inventaires, les répertoires, les catalogues, etc. Déjà la porte avait été enfoncée à coups de hache; M. Coedès, souffleur du théâtre, insista heureusement pour que rien ne fût dérangé avant l'arrivée de M. Nuitter. M. Halanzier avait prié M. E. Perrin fils d'aller le chercher. Quand il arriva, l'incendie était dans toute sa force; l'eau n'était pas aussi abondante qu'on l'eût désiré. Les pompiers ne répondaient pas des bâtiments de la rue Drouot : il fallut commencer le sauvetage. — M. Delbergue-Cormont, président de la Chambre des commissaires-priseurs, mit à la disposition de M. Nuitter le personnel si habile de l'Hôtel des ventes, les voitures et les paniers. Plusieurs personnes, connaissant l'importance du dépôt des Archives, avaient offert spontanément leur concours : M. Comte, sous-chef du bureau des souscriptions des Beaux-Arts, M. E. Perrin fils, M. Détournelle, contrôleur général de la Comédie-Française, M. Coedès, souffleur du théâtre, d'autres encore, se mirent à l'œuvre, et, en moins d'une heure environ, cinquante paniers furent remplis avec soin et descendus par la fenêtre dans des voitures qui, une fois pleines, étaient traînées à bras à l'angle de la rue Richelieu, où elles étaient gardées par des sergents de ville. Avant quatre heures du matin, le commandant des sapeurs-pompiers déclara que les bâtiments de la rue Drouot ne couraient plus aucun danger. On suspendit alors le déménagement. Vers huit heures, les chevaux qui font le service de l'Hôtel des ventes étant arrivés, les voitures furent attelées et dirigées sur le nouvel Opéra où, avant dix heures, tout était déposé, sans autre dommage qu'une grande confusion, facile, du reste, à réparer.

Parmi les documents les plus curieux qui ont été ainsi préservés, on peut citer les états d'émargement, précieux recueil autographe des signatures de tous les artistes, dont la collection remonte à 1749. Les premières liasses ont échappé aux incendies de 1763 et 1781. Il y avait aussi toute une série de documents copiés il y a quelques années à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, qui, depuis l'incendie de 1871, sont devenus uniques et constituent la partie la plus importante de ce qui a pu être conservé des travaux considérables de Beffara sur l'histoire de l'Académie de musique ; la collection complète des livrets d'opéra provenant de la Bibliothèque Soleinne ; la collection des Affiches depuis l'an XII, etc., etc.

CH. NUITTER.

INAUGURATION

DE LA SALLE DE L'OPÉRA

16 Août 1821

Le gouvernement de la Restauration, fidèle à la promesse qu'il avait faite à l'archevêque de Paris, Hyacinthe de Quélen, de démolir la salle de spectacle où il avait apporté les derniers sacrements au duc de Berry moribond, fit abattre, dès le lendemain du crime, le magnifique théâtre de la rue de Richelieu, où l'Opéra était installé depuis 1794. Il se trouva alors dans une situation assez difficile. On ne pouvait laisser longtemps l'Opéra à bas, mais le temps et l'argent manquant, il n'était pas possible de songer à remplacer le théâtre condamné par un édifice définitif, convenablement situé, et en rapport avec les autres monuments publics de la capitale. On restreignit donc les projets à l'édification d'une salle provisoire, sur le seul terrain dont le gouvernement pût disposer sans s'engager dans de coûteuses acquisitions, et on en confia la construction à l'architecte Debret, élève de Percier, qui avait déjà retouché le théâtre des Arts lorsque l'Opéra en avait pris possession, et qui s'était surtout fait remarquer par son intelligente restauration de la basilique de Saint-Denis.

Debret devait en partie au hasard l'honneur qui lui échéait. Lorsque la Commune de Paris avait voulu, en 1793, s'approprier la magnifique salle de la Montansier, elle l'avait accusée d'avoir construit ce théâtre avec l'argent de l'ex-reine, et de l'avoir construit en face de la Bibliothèque

dans l'intention criminelle d'y mettre le feu. La Montansier une fois emprisonnée, on avait transféré l'Opéra à son théâtre, comme si tout danger eût subitement disparu. L'Opéra était resté là depuis lors, mais il était toujours dans l'intention du gouvernement de le transporter ailleurs. Un soir, M. Courtin, administrateur de l'Opéra, exprima à Debret la crainte que l'autorité ne fît bientôt fermer ce théâtre : « Déjà, dit-il, on nous a souvent menacés de nous faire déguerpir ; un ordre peut arriver d'un instant à l'autre, et cela serait d'autant plus fâcheux que, comme personne n'a songé à faire un plan à l'avance, il y aurait nécessairement une bien longue interruption dans les représentations. » Debret profita de ces paroles, et, tout en poursuivant ses autres travaux, il combina un projet d'Opéra : il se trouva donc le premier prêt quand la catastrophe arriva, mais il dut singulièrement modifier ses plans pour les adapter au terrain choisi.

L'emplacement mis à sa disposition se composait de l'ancien hôtel construit par Carpentier pour le financier Bouret, occupé ensuite par MM. de Laborde et La Reynière, et acheté par le duc de Choiseul, lorsqu'il avait fait bâtir le théâtre Favart sur la place de son palais : cet hôtel était situé sur la rue Grange-Batelière, aujourd'hui rue Drouot, et les jardins s'étendaient jusqu'à la rue Le Peletier. Ces propriétés avaient été confisquées lors de la Révolution, et avaient servi en 1793 pour le ministère de la guerre. Le gouverneur de Paris y avait logé en 1804. Le gouvernement l'avait acheté, en 1812, pour y placer le ministère du commerce et des manufactures, puis, en dernier lieu, l'état-major de la garde nationale de Paris : on résolut de construire la nouvelle salle sur les jardins, en conservant les bâtiments de l'hôtel pour loger l'administration et les services du théâtre.

Les travaux ne commencèrent que le dimanche 18 août 1820, juste six mois après l'assassinat du duc de Berry. Par mesure d'économie, on avait imposé à l'architecte l'obligation d'utiliser, autant que possible, les matériaux de la salle démolie, tels que : colonnes placées à l'intérieur de la salle, devants des loges, les corniches et la coupole ; c'est ainsi que la nouvelle salle se trouva être la reproduction presque exacte de l'ancienne (1). Mais cette économie présumée revint fort cher, et Debret

(1) Depuis son inauguration, la salle a subi quelques changements de peu d'importance. On a enlevé les stalles de balcon du deuxième étage et avancé les loges jusqu'à la balustrade ; puis, sous l'Empire, on a déplacé la loge du souverain qui était de face pour la mettre à l'avant-scène. Originairement, l'amphithéâtre, où l'on accédait par le milieu, n'avait que trois rangs ; le parterre en avait quatorze, avec passage au milieu, et l'orchestre n'en avait que deux : on y arrivait par les coins.

y dépensa quatre fois plus d'argent qu'il n'avait annoncé. Ce fut une dépense totale de 2,287,000 francs, fournis en partie par l'Etat, en partie par la liste civile. En ce temps-là, les chambres n'étaient pas d'humeur accommodante sur le chapitre pécuniaire, et l'on tracassa fort Debret sur ses devis dépassés.

Le malheureux architecte n'avait même pas pour se consoler les suffrages de la foule, et les Parisiens, si enclins à tout critiquer dès l'abord, s'en donnaient à cœur joie sur son Opéra de bois et de moëllons. Il y avait assez longtemps qu'on reprochait au gouvernement la sage économie qu'il avait faite en n'achetant pas toutes les maisons du boulevard pour que la salle eût sa façade de ce côté; sitôt que le monument de la rue Le Peletier prit tournure, les critiques ne cessèrent de pleuvoir sur celui qui l'avait dessiné. Pourquoi ces huit grandes colonnes n'ont-elles rien à supporter? disaient ceux qui se donnaient pour experts en architecture. Pourquoi ces colonnes d'un ordre différent, placées dans les entrecolonnements, lorsque des cariatides n'y auraient formé aucun disparate? Pourquoi ces larges baies de croisées dans un édifice occupé pendant la nuit? Pourquoi huit muses seulement décorent-elles la façade? etc., etc. On fit courir aussi une foule de bons mots plus ou moins piquants sur l'extrême simplicité de la façade. On remarqua qu'elle offrait beaucoup de rapports avec celle d'un restaurateur de la place du Châtelet, à l'enseigne du *Veau qui Tete*. On rapportait qu'un plaisant à qui l'on demandait le chemin du nouvel Opéra, avait répondu: « La troisième porte cochère à votre droite. » Et comme il n'y avait eu place que pour huit muses, chacun allait disant que celle qui manquait était la muse de l'architecture. Et pourtant cette façade dont on *blaguait* tant la simplicité, la pureté de style, était une heureuse réminiscence de la basilique de Vicence, *la Ragione*, qui passe pour le chef-d'œuvre de Palladio.

Il ne faudrait pas croire qu'on s'en tînt à la décoration extérieure; la raillerie s'attaquait aussi aux dispositions intérieures sans en rien connaître. N'avait-on pas répandu le bruit que les spectateurs du parterre ne pourraient pas communiquer avec les autres places et seraient exclus du foyer? Le *Journal de Paris* relève vivement cette attaque, en disant que « jamais l'administration, ni l'architecte, n'avaient songé à établir une distinction injurieuse entre des spectateurs qui avaient tous les mêmes droits... Quel profit, ajoutait-il, trouve-t-on à répandre des bruits aussi ridicules? » Aucun, mais le plaisir était précisément de les répandre pour donner du tintouin à l'architecte et à l'administration.

L'inauguration de la nouvelle salle eut lieu le jeudi 16 août 1821 :

on y avait donc travaillé pendant un an et trois jours (1). Voici la composition du spectacle d'ouverture :

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Pour l'ouverture

Première représentation de la reprise des

BAYADÈRES

Opéra en trois actes, de MM. De Jouy et Catel

Olkar, DÉRIVIS. — Demaly, NOURRIT. — Narséa et Hidéram, BONEL. — Rutrem, ÉLOI. — Rustan, LAFEUILLADE. — Salcan, PRÉVOST. — Laméa, Mmes BRANCHU.—Dévéda, LEBRUN.—Ixora, REINE.—Divané, MÉNARD.

Trio des Bayadères : Mmes GAILLET, MÉNARD, LEBRUN.

Premier acte : Mlles MARINETTE BOISSIÈRE, VIRGINIE HULLIN, BERTIN, BROCARD.

Deuxième acte : MM. MÉRANTE, RAGAINE, LALANDE.

Pas du Schaal : MM. MONTJOIE, PECQUEUX, FAUCHER, QUILLET, Mme ANATOLE GOSSELIN.

LE RETOUR DE ZÉPHIRE

Ballet en un acte, de MM. Gardel et Steibelt.

Zéphire, PAUL; Apollon, SEURIOT; Esculape, GUIFFARD; Terpsichore, Mme Anatole GOSSELIN; Flore, Mlle AIMÉE; Diane, Mlle ADÉLAIDE; Les Fleurs, Mmes ÉLIE, HULLIN, BERTIN, BURON.

Pas de Deux : M. RICHARD, Mlle PAUL.

Dès le milieu de la journée, toutes les rues environnant l'Opéra étaient garnies de monde; mais c'était des curieux plutôt que des spectateurs, et cette solennité n'attira pas une foule aussi grande qu'on pourrait le supposer. Diverses circonstances se trouvaient concorder, qui atténuèrent sensiblement l'attrait de cette cérémonie. D'abord la direc-

(1) Je crois bon de donner ici la liste des collaborateurs de Debret dans cette vaste construction. Il s'était fait aider de MM. Guerchy et Grignon. Pour la salle, M. Bellu avait fait la charpente; MM. Chatenet et Constant, la maçonnerie; MM. Héron et Travers, la serrurerie. Pour le théâtre, M. Albouy avait fait la charpente; M. Gouffier, la maçonnerie; M. Poullain, la menuiserie; M. Albouy jeune, la serrurerie; M. Ciceri, la peinture, et M. Hirtch, les ornements. Les moyens de chauffage, d'éclairage et d'assainissement étaient dus à M. Darcet, membre de l'Institut, M. Gingembre, ancien inspecteur-général des monnaies, et M. Jecker, opticien de la marine.

tion, sachant bien que ce soir-là le public serait tout yeux et écouterait la musique d'une oreille distraite, avait composé le programme d'ouvrages extrêmement connus; de plus, il faisait une chaleur assez forte; on savait, en outre, que toutes les loges étaient louées à l'avance, et l'on pouvait craindre de ne pas trouver place. Il y avait enfin, le même soir, quatre premières représentations sur différents théâtres : *le Philosophe en voyage*, de Paul de Kock, musique de Kreubé et Pradher, à l'Opéra-Comique; *le Traité de Paix*, de Dartois et Brizé, au Vaudeville; *le Mariage enfantin*, de Scribe, au Gymnase, et *les Epoux de quinze ans*, de Paul, à la Gaîté. Croirait-on que des pièces aussi peu importantes, un-opéra comique médiocre et trois vaudevilles en un acte, aient pu faire sérieuse concurrence à l'inauguration de l'Opéra? Le goût du public a singulièrement changé depuis cinquante ans, et M. Garnier n'a rien à craindre à cet égard pour le jour, encore éloigné, où l'on ouvrira la salle du boulevard des Capucines. En fin de compte, on ne dut refuser personne; à sept heures il y avait encore beaucoup de places libres, sauf dans les loges, et la salle ne fut complètement garnie que vers le milieu de la représentation. La recette s'éleva au chiffre honorable, mais peu extraordinaire de 9,251 fr. 10 c. (1).

La représentation se ressentit du peu d'empressement du public et fut assez froide. Dès que les musiciens parurent dans l'orchestre, on réclama à grands cris l'air : *Vive Henri IV.* L'orchestre ne se fit pas prier pour satisfaire à cette demande, et exécuta l'air national avec des variations de Paër, tout comme on aurait joué, il y a quatre ans : *Partant pour la Syrie.*

Les journaux du temps consacrent chacun un article — pas davantage —à rendre rapidement compte de l'ouverture du théâtre.

En journal officiel pénétré de l'importance de sa mission, le *Moniteur universel* loue tout le monde. Il fait un historique rapide de l'opéra en France, puis défend le ministre pour le choix de l'emplacement qu'on avait critiqué de toutes parts; il parle ensuite en termes très favorables du monument de Debret, et termine ce long article en disant qu'il « ne blâmera pas l'administration d'avoir ouvert par un spectacle très connu; il faut donner quelque chose à la curiosité, à l'attrait de la nouveauté : pour de telles représentations, l'auteur dont on donne l'ouvrage, les

(1) L'Opéra jouait alors les dimanches, mardis et vendredis. — Prix des places : Balcon, 10 fr ; premières loges, deuxièmes en face, avant-scène, amphithéâtre et orchestre, 7 fr. 50 c.; secondes de côté, troisièmes en face, baignoires, 6 fr.; troisièmes de côté, 4 fr.; quatrièmes, cinquièmes en face et parquet, 3 fr. 50.

acteurs qui l'exécutent sont presque toujours sacrifiés. On n'est pas venu pour eux, on est venu pour voir la nouvelle salle, et pour s'y faire voir. » Si cette réflexion était déjà vraie à cette époque, combien ne l'est-elle pas davantage de nos jours !

Le Miroir affirme ses tendances libérales dans cette phrase caractéristique : « Les piétons savaient gré à M. Debret de toutes les précautions qu'on a prises pour l'entrée et la sortie, des issues ménagées avec art et des abris préparés avec soin ; les personnes du parterre, toutes surprises d'avoir des places commodes, félicitaient l'architecte de ne point avoir oublié qu'à l'époque où nous vivons, il ne suffit pas de satisfaire les premières loges; l'opinion du parterre a bien autant d importance. » Il faut que nous soyons devenus singulièrement sybarites, car les places de parterre, qui paraissaient alors si « commodes, » nous semblaient, à nous, extrêmement étroites et incommodes. Le même journal se montre satisfait de l'exécution : « Tous les acteurs ont rivalisé de zèle, dit-il ; madame Branchu, Dérivis et Nourrit ont été revus avec le plus grand plaisir. Cependant on remarquait dans leur jeu certain embarras qui naissait de la nouvelle épreuve qu'ils avaient à subir : il n'est pas si facile qu'on le pense de quitter un modeste appartement pour se loger dans un palais, etc... .. » Je vous fais grâce de la suite de la métaphore.

Après avoir rendu justice à l'œuvre de Debret, le *Journal de Paris* loue Jouy d'avoir réduit son opéra en trois actes en mettant le dénouement en action, puis il ajoute : « La musique des *Bayadères* est l'une des productions les plus remarquables de notre école : cette partition et celle de *Sémiramis* ont placé M. Catel à côté de Cherubini et de Méhul. Cependant l'effet général de la représentation a été froid : entre le second et le troisième acte, madame Branchu qui, jusqu'à ce moment, avait joué et chanté d'une manière contrainte, a fait réclamer l'indulgence du public pour une indisposition qui lui ôtait une partie de ses moyens... Mais si l'opéra a été faiblement exécuté, la danse a eu tous les honneurs de la soirée : le joli ballet du *Retour de Zéphyre* a fait le plus grand plaisir et la cour brillante de Terpsichore continuera d'être le plus ferme soutien de l'Académie royale de musique. »

Toujours bien informé, le *Constitutionnel* annonce le 13 août que, bien qu'on travaille jour et nuit, l'Opéra ne pourra être inauguré avant un mois, puis le lendemain il dément sèchement cette nouvelle comme si c'était un autre journal qui l'eût donnée. Au lendemain de la représentation, Evariste Dumoulin fait un compte-rendu à la diable où il reproduit les doléances des danseuses, se plaignant qu'on ait supprimé

la porte de communication qui permettait aux abonnés de venir « les admirer. » Quelques jours après, le même journaliste exprime la crainte que l'architecte n'ait « *pas assez fidèlement observé les règles de l'acoustique.* »

Le rédacteur des *Débats*, C. (ce n'était pas Castil-Blaze qui était allé à l'Opéra-Comique) devait être de bien m échante humeur en entrant à l'Opéra, car il déclare tout mauvais. Il trouve la salle mal éclairée, il se plaint du vernis qui tache ses vêtements et dont l'odeur le prend à la gorge, il blâme le directeur pour le choix de ses pièces, Jouy pour les retouches qu'il a faites à son poème, il traite fort mal les chanteurs qui sont tous enroués et chantent faux à qui mieux mieux, il trouve enfin que le ballet de *Zéphyre* est une des moins heureuses et moins riches conceptions de M. Gardel; bref, il passe là la plus désagréable soirée du monde.

Le critique de la *Quotidienne* est encore plus absolu, il s'est esquivé après le premier acte pour ne pas « subir » encore une fois l'opéra de Catel. Il se gardera donc de rien juger par lui-même, il se contente, en effet, de rapporter tous les on-dit — les mauvais seulement — de ses confrères, et conclut par cette plaisanterie fine que « *provisoirement*, la salle est fort mal éclairée. »

« Le 16 août 1821 est un jour qui doit être marqué d'une pierre blanche. L'inauguration du nouveau temple de Polymnie et de Terpsichore — c'est Martinville qui parle ce beau langage au *Drapeau blanc* — et quatre pièces nouvelles à divers théâtres attiraient les curieux, et les partageaient après un moment d'indécision. On a raison de dire qu'à Paris la curiosité ne connaît ni obstacles ni saisons... Voilà donc, dans la même soirée, cinq nouveautés dont aucune n'est tout à fait nouvelle, pas même la salle de l'Opéra. »

« Un cri général qui s'est élevé de toutes les loges de côté, dit plaisamment la *Gazette de France*, atteste que, sur dix personnes qu'elles contiennent, quatre sont condamnées à s'en rapporter au récit des autres. » Ce journal traite sans pitié les chanteurs : « Si l'amour-propre avait aveuglé les acteurs avant la représentation, il faut avouer du moins qu'ils sont bientôt revenus à un sentiment plus modeste et plus juste de leurs facultés. Le public se prononçait si fortement, qu'il a fallu, pour le calmer, lui envoyer un ambassadeur chargé de réclamer son indulgence pour l'actrice principale. Madame Branchu s'est noblement sacrifiée pour tout le harem du raja, et pour le raja lui-même. Elle a été prodigieusement faible, il est vrai; mais il n'y avait là personne qui fût meilleur qu'elle... Toujours accessibles aux prières directes, surtout quand elles

viennent de la part d'une femme, les spectateurs se sont armés de patience pendant le reste de la représentation; mais le rideau s'est baissé au milieu de certains murmures, on pourrait dire de certains bruits, qui attesteraient que cette patience était à bout. »

Il résulte de cette revue rétrospective des journaux que le désaccord le plus complet règne entre eux sur la valeur des *Bayadères* et sur le mérite de l'exécution, mais, qu'à quelques restrictions près, ils s'entendent tous pour reconnaître la beauté et la sonorité de la salle, la commodité de ses abords, la magnificence du foyer, — et aussi la froideur extrême de cette inauguration qui n'eut aucun caractère solennel.

Deux menus détails de cette soirée. Entre l'opéra et le ballet, le libraire de l'Opéra, Roullet, qui voulut aussi prendre sa part de la fête, fit distribuer *gratis* le prospectus d'une *Botanique de J.-J. Rousseau,* édition de luxe, ornée de fleurs peintes par Redouté et qui allait paraître chez les frères Baudoin (n'a-t-on pas vu de nos jours des maisons de confections inonder de leurs prospectus des salles de théâtre?); puis au foyer l'attention générale était attirée par une pendule dont le mécanisme caché excitait vivement la curiosité. On en pouvait tourner à volonté l'aiguille comme celle d'un jeu de loterie et la mettre sur n'importe quel point du cadran; en quelques secondes, l'aiguille se replaçait d'elle-même sur l'heure exacte.

Trois jours après , un journal publiait en première page la lettre que voici, d'une fantaisie grivoise et spirituelle au possible :

A M. le rédacteur du Journal de Paris.

Paris, 19 août 1821.

Monsieur,

Permettez que nous vous adressions de justes réclamations contre les éloges que nous entendons faire de la nouvelle salle de l'Opéra. Est-il donc si intéressant que le public puisse entrer et circuler commodément, que les spectateurs y soient assis à leur aise?

Tous ces avantages ne suffisent pas pour constituer une bonne salle d'Opéra; qu'importe que l'architecte ait songé à tous ces détails très secondaires, s'il a oublié le principal.

Croiriez-vous bien, monsieur, que dans le nouvel Opéra il ne se trouve pas une seule porte au moyen de laquelle on puisse communiquer du théâtre avec l'intérieur de la salle. Il y en avait une, cependant, au théâtre de la Porte-Saint-Martin et à celui de la rue de Richelieu. Dans le cours des représentations, nos admirateurs habitués pénétraient par cette bienheureuse porte dans les coulisses; ils venaient nous féliciter de nos triomphes, admirer de plus

près nos charmes, et convenir des conditions et de la durée de nos liaisons.

Le théâtre se trouvait transformé en un bazar où l'on voyait les envoyés de tous les pays de l'Europe. Que d'affaires importantes ont été traitées dans ces entrevues, où l'on s'occupait d'équipages, de cachemires et de sentiment! Ces relations avaient même un caractère de diplomatie qui aurait dû les faire respecter. Que ces jours étaient beaux et que ceux qui leur ont succédé leur ressemblent peu!

Aujourd'hui, que cette petite porte n'existe plus, nous ne voyons plus personne dans les coulisses, où nous sommes reléguées tristement. Nous ne trouvons pas à qui parler, et nous sommes réduites à danser uniquement pour le public. Les applaudissements du parterre ne valent pas, vous pouvez m'en croire, les témoignages de contentement qui étaient le prix de nos succès.

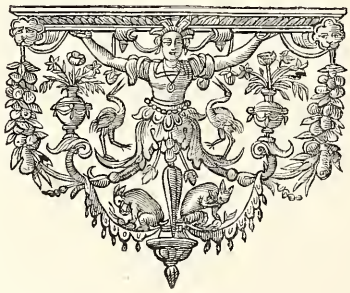
Unissez vos efforts aux nôtres, monsieur le rédacteur, pour obtenir que la bienheureuse petite porte soit rétablie. Représentez à l'administration qu'il y a urgence, *periculum in morâ,* et que le sort de nos voitures et de nos diamans en dépend. Nous proportionnerons notre reconnaissance à l'étendue du service; c'est vous dire assez que vous pouvez attendre tout de nous.

Nous avons, monsieur, l'honneur d'être, au nom des danseuses et figurantes de l'Opéra, vos très soumises et très obéissantes servantes,

FLIC-FLAC, BRISÉE, RIGAUDON, PLIÉE, PETITPAS.

Il y a tout lieu de croire que M. de Lauriston, ministre de la maison du roi, et M. Papillon de la Ferté, surintendant des théâtres royaux, accueillirent cette requête galante et qu'on perça au plus vite la petite porte qui devait permettre aux demoiselles du ballet de reprendre le cours de leurs « affaires importantes. »

ADOLPHE JULLIEN.



LE RÉPERTOIRE

ET

LE PERSONNEL DE L'OPÉRA

Du 16 Août 1821 au 29 Octobre 1873.

Du 16 août 1821, jour de l'inauguration de la dernière salle de l'Opéra, jusqu'au 29 octobre 1873, date de sa destruction par le feu, c'est-à-dire dans un espace de cinquante-deux ans, deux mois et treize jours, il a été donné sur notre première scène lyrique 162 ouvrages dramatiques nouveaux, dont 98 opéras et 64 ballets, auxquels il faut ajouter 3 oratorios et 28 cantates de divers genres. Il est bien entendu qu'il faut compter, dans le nombre des opéras nouveaux, les traductions ou les adaptations d'ouvrages étrangers, tels que *Moïse, le Siége de Corinthe*, *Othello*, *Sémiramis*, *Don Juan*, *le Freischütz*, *Tannhaüser*, etc. Parmi les opéras, on trouve 27 ouvrages en cinq actes, 18 en quatre actes, 22 en trois actes, 21 en deux actes et 10 en un acte; pour les ballets, il en est 3 en quatre actes, 26 en trois actes, 26 en deux actes, et 9 en un acte. Les cantates se décomposent en deux parts ; l'une, comprenant les scènes lyriques couronnées par l'Académie des Beaux-Arts pour le concours de Rome, et qui sont au nombre de 6 : l'autre, se rapportant aux compositions de circonstance dont l'empire faisait un si grand abus pour toutes sortes de faits politiques ou dynastiques, et qui atteignent le chiffre de 22.

Nous allons, sans un plus long préambule, dresser ici le répertoire complet des ouvrages nouveaux représentés sur la scène que la journée du 29 octobre a vu disparaître, après un demi-siècle d'une existence

brillante. Bien malgré lui, l'Opéra est en ce moment réduit au silence; il n'est que juste de constater ses beaux états de service dans le domaine de l'art, et de rappeler la belle série de chefs-d'œuvre qu'il a présentés au public pendant cette longue période. Au courant de la plume, nous noterons au passage les faits oubliés ou ignorés qui, pour certains ouvrages, nous semblent dignes de quelque attention.

Aladin, ou la *Lampe merveilleuse*, opéra-féerie en 5 actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo et Benincori. — 6 février 1822.

Nicolo étant mort avant d'avoir pu achever la partition de cet ouvrage, Benincori fut chargé de le terminer; mais celui-ci mourut lui-même avant d'avoir accompli sa tâche, et ce fut Habeneck qui écrivit les derniers morceaux. Habeneck, cependant, ne fut jamais nommé comme l'un des auteurs d'*Aladin*.

Florestan, ou *le Conseil des Dix*, opéra en un acte, paroles de Delrieu, musique de Garcia. — 26 juin 1822.

Le 12 juin 1819, on avait représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en trois actes, intitulé *Marini*, paroles de Delrieu, musique de Dourlen, qui n'avait obtenu aucun succès. C'est le poème de *Marini*, refait par son auteur, qui devint celui de *Florestan*, et fut mis en musique par Garcia. Il n'eut pas plus de succès que sous sa première forme.

Alfred le Grand, ballet en 3 actes, d'Aumer, musique du comte de Gallenberg. — 18 novembre 1822.

Sapho, opéra en 3 actes, paroles d'Empis et Cournol, musique de Reicha. — 16 décembre 1822.

Cendrillon, ballet en 3 actes, paroles d'Albert (Decombe), musique de Ferdinand Sor. — 3 mars 1823.

Virginie, opéra en 3 actes, paroles de Désaugiers, musique de Berton. — 11 juin 1823.

Lasthénie, opéra en un acte, paroles de Chaillou, musique d'Hérold. — 8 septembre 1823.

Aline, reine de Golconde, ballet en 3 actes, d'Aumer, musique de Dugazon. — 1er octobre 1823.

Au mois d'avril 1766, l'Académie de musique avait représenté un opéra en trois actes intitulé *Aline, reine de Golconde*, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. Plus tard, Berton avait repris ce sujet pour l'Opéra-Comique, et en avait fait l'un de ses trois chefs-d'œuvre, qui était encore très populaire à l'époque où fut représenté le ballet de Dugazon. Celui-ci se servit beaucoup de la musique de Berton, qui aida puissamment au succès de ce ballet.

Vendôme en Espagne, opéra en un acte, paroles d'Empis et Mennechet, musique d'Auber, Boieldieu et Hérold. — 5 décembre 1823.

Le Page inconstant, ballet en trois actes, de Dauberval et Aumer, musique de... — 18 décembre 1823.

Comme un grand nombre de ceux représentés à l'Opéra à cette époque, ce ballet avait été donné précédemment à Bordeaux.

Ipsiboé, opéra en 4 actes, paroles de Moline de Saint-Yon, musique de Rodolphe Kreutzer. — 31 mars 1824.

Les Deux Salem, opéra-féerie en un acte, paroles de Paulin de Lespinasse, musique de Daussoigne-Méhul.

Zémire et Azor, ballet en 3 actes, de Deshayes, musique de Schneittzhoëffer. — 20 octobre 1824.

Schneittzhoëffer, timbalier à l'Opéra, n'était pas le dernier à trouver barbare la construction de son nom. Aussi, ses cartes de visite étaient-elles ainsi libellées : *Schneittzhoëffer*, prononcez *Bertrand.*

La Belle au bois dormant, opéra-féerie en 3 actes, paroles de de Planard, musique de Carafa. — 2 mars 1825.

Pharamond, opéra en 3 actes, paroles d'Ancelot, Alexandre Guiraud et Soumet, musique de Berton, Boieldieu et Kreutzer. — 10 juin 1825.

Ouvrage de circonstance, écrit à l'occasion du sacre de Charles X. On sait combien le Gouvernement de la Restauration aimait ces sortes de productions, dans lesquelles l'art n'a que bien peu de chose à voir.

Don Sanche d'Aragon, ou *le Château d'Amour*, opéra-féerie en un acte, paroles de Théaulon et de Rancé, musique de Fr. Liszt. — 17 octobre 1825.

Le futur abbé Liszt, plus tard biographe de Chopin, compositeur romantique et panégyriste de Richard Wagner, alors enfant prodige, était à peine âgé de quatorze ans lorsqu'il écrivit la musique de *Don Sanche.*

Cantate, paroles de Désaugiers, musique de..... — 4 novembre 1825.

N Castil-Blaze, ni M.Gustave Chouquet, dans leurs répertoires d'opéra, n'ont mentionné cette cantate. Elle est ainsi indiquée dans l'*Almanach des Spectacles* de 1826 : « 4 novembre. Gratis, à l'occasion de la Saint-Charles *Pharamond* et *les Pages du duc de Vendôme.* Dans un entr'acte on a exécuté une cantate de M. Désaugiers. »

(A la date du 1er février 1826, se place une autre production qui n'a jamais été mentionnée non plus et dont la trace se retrouve encore dans l'*Almanach des Spectacles.* Celle-ci étant étrangère, n'a point le droit, peut-être, de prendre place dans le répertoire de l'Opéra, mais le nom de son auteur empêche pourtant qu'on le passe sous silence. Voici la mention de l'*Almanach* à son sujet : « 1er février. Première représentation au bénéfice de M. Vestris, dont le début à ce théâtre date du mois de mai 1771 (il avait donc près de cinquante-cinq ans de service); *Il consiglio Dei Dilettanti*, intermède de M. Rossini, exécuté par les premiers artistes du Théâtre-Italien ; *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, comédie; le troisième acte d'*Otello*, et *Paul et Virginie*, ballet dans lequel le bénéficiaire a joué le rôle de Domingo. On a fait plus de 10,000 francs de recette. » Je n'ai pas le loisir de rechercher en ce moment ce que pouvait être cet intermède, et pour cela serait-il singulièrement difficile à retrouver. Mais le fait ne m'en a pas moins semblé intéressant à rappeler.)

Mars et Vénus, ou *les Filets de Vulcain,* ballet en 4 actes, de Blache père, musique de Schneittzhoëffer. — 29 mai 1826.

Ce ballet avait été représenté précédemment à Bordeaux, à Lyon et à Marseille.

Le Siége de Corinthe, opéra en 3 actes, paroles de Balocchi et Soumet, musique de Rossini. — 9 octobre 1826.

C'est une traduction, ou plutôt une adaptation du *Maometto* de Rossini. Le compositeur remania sa partition et y ajouta plusieurs morceaux nouveaux, entre autres la fameuse Bénédiction des drapeaux.

Astolphe et Joconde, ou *les Coureurs d'aventures,* ballet en deux actes, d'Aumer, musique d'Hérold. — 29 janvier 1827.

Moïse, opéra en 4 actes, paroles de Balocchi et de Jouy, musique de Rossini. — 26 mars 1827.

Adaptation du *Mosè* italien. Rossini revit sa partition, qu'il augmenta de plusieurs morceaux nouveaux.

Le Sicilien, ou *l'Amour peintre,* ballet en un acte (d'après la pièce de Molière), de Petit, musique de Ferdinand Sor et Schneittzhoëffer. — 11 juin 1827.

Macbeth, opéra en 3 actes, paroles de Rouget de Lisle et Aug. Hix, musique de Chelard. — 29 juin 1827.

Chelard, artiste d'un grand talent, mais peu heureux en France, alla plus tard s'établir en Allemagne où son *Macbeth*, traduit, obtint un immense succès.

La Somnambule, ou *l'Arrivée d'un nouveau seigneur,* ballet en 3 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Hérold. — 19 septembre 1827.

La Muette de Portici, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber. — 29 février 1828.

Le comte Ory, opéra en 2 actes, paroles de Scribe et Delestre-Poirson, musique de Rossini. — 20 août 1828.

Scribe et Poirson avaient donné au Gymnase, en 1816, un joli petit vaudeville, intitulé *le Comte Ory* ; d'autre part, en 1825, Rossini avait écrit pour le Théâtre Italien, et à l'occasion du sacre de Charles X, un opéra de circonstance : *Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'oro.* Scribe et Poirson remanièrent leur vaudeville pour l'adapter à la musique du *Viaggio a Reims*, Rossini écrivit pour le nouvel ouvrage divers nouveaux morceaux, et le tout parut à l'Opéra, avec le plus grand succès, sous le titre du *Comte Ory*.

La Fille mal gardée, ballet en 2 actes, de Dauberval et Aumer, musique d'Hérold. — 17 novembre 1828.

Représenté précédemment à Bordeaux.

La Belle au bois dormant, ballet en 4 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Hérold. — 27 avril 1829.

Guillaume Tell, opéra en 4 actes, paroles d'Hipp. Bis et de Jouy, musique de Rossini. — 3 août 1829.

François Ier à Chambord, opéra en 2 actes, paroles de Moline de Saint-Yon et Fougeraux, musique de Prosper de Ginestet. — 15 mars 1830.

Manon Lescaut, ballet en 3 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Halévy. — 3 mai 1830.

Le Dieu et la Bayadère, opéra-ballet en 2 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 13 octobre 1830.

Euryanthe, opéra en 3 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Karl-Maria de Weber. — 6 avril 1831.

Traduction de l'opéra de Weber, dans laquelle Castil-Blaze introduisit deux morceaux *d'Oberon*.

Le Philtre, opéra en 2 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 20 juin 1831.

L'Orgie, ballet en 3 actes, de Scribe et Coralli, musique de Carafa. — 18 juillet 1831.

Robert-le-Diable, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Meyerbeer. — 21 novembre 1831.

La Sylphide, ballet en 3 actes, d'Adolphe Nourrit et Taglioni, musique de Schneittzhoëffer. — 12 mars 1832.

La Tentation, ballet-opéra en 5 actes, parole de Cavé, musique d'Halévy et Gide. — 20 juin 1832.

Halévy écrivit toute la partie chantante de cet ouvrage, et Gide toute la partie dansante.

Le Serment ou *les Faux Monnayeurs*, opéra en 3 actes, paroles de Scribe et Mazères, musique d'Auber. — 1er octobre 1832.

Nathalie, ou *la Laitière suisse*, ballet en 2 actes, de Taglioni, musique de Gyrowetz et Carafa. — 7 novembre 1832.

Ce ballet avait été représenté précédemment à Vienne, avec la musique de Gyrowetz. Lorsqu'on le monta à Paris, Carafa fut chargé d'en remanier la partition.

Gustave III, ou *le Bal masqué*, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 27 février 1833.

Ali-Baba, ou *les Quarante Voleurs*, opéra en 4 actes et un prologue, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Cherubini. — 22 juillet 1833.

Dernier ouvrage dramatique de Cherubini, et l'un des moins heureux,

La Révolte au Sérail, ballet en 3 actes, de Taglioni, musique de Th. Labarre. — 4 décembre 1833.

Don Juan, opéra en 5 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, Henri Blaze et Émile Deschamps, musique de Mozart. — 10 mars 1834.

Traduction du *Don Giovanni* de Mozart. Lorsque l'ouvrage fut repris en 1866, avec Faure dans le rôle de don Juan, on y ajouta un ballet, dont M. Auber puisa les éléments dans diverses productions instrumentales

de Mozart. Le musicien français y fit entrer, entre autres, un menuet de symphonie du maître, et la fameuse Marche turque, dont M. Prosper Pascal s'était servi comme entr'acte dans sa traduction de *l'Enlèvement au Sérail*, donné au Théâtre Lyrique. Malgré notre respect pour le génie d'Auber, nous devons avouer que son instrumentation de la Marche turque nous paraît inférieure à celle de M. Prosper Pascal.

La Tempête, ou *l'Ile des Génies*, ballet en 2 actes, d'Ad. Nourrit et Coralli, musique de Schneittzhoëffer. — 10 septembre 1834.

La Juive, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy — 20 février 1835.

Brésilia, ou *la Tribu des Femmes*, ballet en 1 acte, de Taglioni, musique du comte de Gallenberg. — 8 avril 1835.

L'Ile des Pirates, ballet en 4 actes, d'Henri (Bonnachon) et Ad. Nourrit, musique de Gide et Carlini. — 12 août 1835.

Les Huguenots, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Émile Deschamps, musique de Meyerbeer. — 29 février 1836.

Le Diable boiteux, ballet en 3 actes, d'Ad. Nourrit, Burat de Gurgy et Coralli, musique de Gide. — 1er juin 1836.

La Fille du Danube, ballet en 2 actes, de Taglioni, musique d'Adam. — 21 septembre 1836.

La Esmeralda, opéra en 4 actes, paroles de Victor Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin. — 14 novembre 1836.

Stradella, opéra en 5 actes, paroles d'Émile Deschamps et Émilien Pacini, musique de Niedermeyer. — 3 mars 1837.

Les Mohicans, ballet en 2 actes, de Guerra, musique d'Adam. — 5 juillet 1837.

N'eut que trois représentations.

La Chatte métamorphosée en femme, ballet en 3 actes, de Ch. Duveyrier et Coralli, musique de Montfort.— 16 octobre 1837.

Guido et Ginevra, ou *la Peste de Florence*, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy. — 5 mars 1838.

Traduit en italien, cet ouvrage fut représenté au Théâtre Italien de Paris, en 1870.

La Volière, ou *les Oiseaux de Boccace,* ballet en 1 acte, de Thérèse Elssler, musique de Gide. — 5 mai 1838.

N'eut que quatre représentations.

Benvenuto Cellini, opéra en 2 actes, paroles de Léon de Wailly et Auguste Barbier, musique d'Hector Berlioz. — 3 septembre 1838.

La Gipsy, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Mazillier, musique de Benoist, Ambroise Thomas et Marliani. — 28 janvier 1839.

La musique du premier acte est de Benoist; celle du second, d'Ambroise Thomas; celle du troisième, de Marliani.

Le Lac des Fées, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique d'Auber. — 1er avril 1839.

La Tarentule, ballet en 2 actes, de Scribe et Coralli, musique de Gide. — 24 juin 1839.

La Vendetta, opéra en 3 actes, paroles de Léon (Pillet) et Adolphe (Vaunois), musique de H. de Ruolz. — 11 septembre 1839.

M. de Ruolz, qui abandonna plus tard la musique pour l'industrie, est l'inventeur du procédé de galvanoplastie, connu sous le nom de procédé Ruolz.

La Xacarilla, opéra 1 acte, paroles de Scribe, musique de Marliani. — 28 octobre 1839.

Le comte Aurelio Marliani, auteur de plusieurs opéras italiens représentés dans sa patrie, était depuis plusieurs années fixé en France, lorsqu'éclatèrent les événements de 1848. Il partit pour l'Italie, prit du service et fut tué noblement, au mois de juin 1849, en défendant Bologne contre les Autrichiens.

Le Drapier, opéra en 3 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy. — 6 janvier 1840.

Les Martyrs, opéra en 4 actes, paroles de Scribe et Ad. Nourrit, musique de Donizetti. — 10 avril 1840.

Traduction et adaptation du *Poliuto* de Donizetti. Le compositeur remania profondément sa partition, en retrancha plusieurs morceaux et en écrivit un grand nombre de nouveaux.

Le Diable amoureux, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Mazillier, musique de Benoist et Henri Reber. — 23 septembre 1840.

La musique du premier et du troisième acte est de Benoist; celle du deuxième acte d'Henri Reber.

Loyse de Montfort, scènes lyriques, paroles d'Émile Deschamps, musique de François Bazin. — 7 octobre 1840.

C'était la cantate couronnée à l'Institut et qui avait valu le grand prix de Rome à M. Bazin.

La Favorite, opéra en 4 actes, paroles d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Donizetti. — 2 décembre 1840.

Le comte de Carmagnola, opéra en 2 actes, paroles de Scribe, musi- mbroise Thomas. — 19 avril 1841.

Le Freischütz, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini et Hector Berlioz, musique de Karl-Maria de Weber. — 7 juin 1841.

Traduction et adaptation de l'opéra allemand de Weber. Berlioz y ajoute des récitatifs écrits par lui, et des airs de ballet qu'il puise dans les partitions d'*Oberon* et de *Preciosa*, Il intercale dans le divertissement la merveilleuse *Invitation à la valse* de Weber, qu'il instrumente d'une façon lumineuse, en la transposant en *ré* majeur, le ton de *ré* bémol étant trop sourd pour l'orchestre.

Giselle, ou *les Willis*, ballet en 2 actes, de de Saint-Georges et Théophile Gautier, musique d'Adolphe Adam. — 28 juin 1841.

Lionel Foscari, scène lyrique, paroles du comte de Pastoret, musique d'Aimé Maillart. — 13 octobre 1841.

Cantate avec laquelle Maillart avait remporté le grand prix à l'Institut.

La Reine de Chypre, opéra en 5 actes, paroles de de Saint-Georges, musique d'Halévy.— 22 décembre 1841.

Le Guerillero, opéra en 2 actes, paroles de Théodore Anne, musique d'Ambroise Thomas. — 22 juin 1842.

La Jolie Fille de Gand, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Albert, musique d'Adolphe Adam. — 22 juin 1842.

Le Vaisseau Fantôme, opéra en 2 actes, paroles de Paul Foucher, musique de Dietsch. — 9 novembre 1842.

Charles VI, opéra en 5 actes, paroles de Casimir et Germain Delavigne, musique d'Halévy. — 15 mars 1843.

Après avoir obtenu un très grand succès, cet opéra fut brusquement retiré du répertoire, à cause du fameux chant national : *Guerre aux tyrans !* qui, disait-on, pouvait froisser les susceptibilités de nos voisins d'outre-Manche. Il fut repris au Théâtre-Lyrique il y cinq ou six ans, mais ne retrouva pas sa fortune première et disparut au bout de quelques soirées.

La Péri, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier et Coralli, musique de Burgmüller. — 17 juillet 1843.

Dom Sébastien de Portugal, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti.—13 novembre 1843.

Lady Henriette, ou *la Servante de Greenwich*, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Mazillier, musique de de Flotow, Burgmüller et Deldevez. — 21 février 1844.

Le Lazzarone, opéra en 2 actes, paroles de de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 29 mars 1844.

Eucharis, ballet en 2 actes, de Léon Pillet et Coralli, musique de Deldevez. — 7 août 1844.

Othello, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Rossini. — 2 septembre 1844.

Traduction et adaptation de l'*Otello* italien, dans laquelle on fit entrer un air de *la Donna del Lago* et une cavatine de *l'Italiana in Algieri*, et à laquelle on ajouta un divertissement composé de différents morceaux d'*Armida* et de *Mathilde di Shabran*, arrangés par M. Benoist.

Richard en Palestine, opéra en 3 actes, paroles de Paul Foucher, musique d'Adolphe Adam. — 7 octobre 1844.

Marie Stuart, opéra en 5 actes, paroles de Théodore Anne, musique de Niedermeyer.—6 décembre 1844.

Le Renégat, scène lyrique, paroles du marquis de Pastoret, musique de Victor Massé. — 21 février 1845.

Cantate qui avait valu à M. Victor Massé le grand prix de l'Institut. Le livret portait pour titre : *le Renégat de Tanger*.

Le Diable à Quatre, ballet en trois actes, de de Leuven et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 11 août 1845.

L'Étoile de Séville, opéra en 4 actes, paroles d'Hippolyte Lucas, musique de W. Balfe. — 17 décembre 1845.

Lucie de Lamermoor, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Donizetti. — 20 février 1846.

Traduction de la *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti. C'est le premier exemple d'un ouvrage emprunté par l'Opéra à un autre théâtre parisien. *Lucie de Lamermoor* avait, en effet, été représentée à la Renaissance le 6 août 1839. Lorsque l'Opéra s'empara de cet ouvrage, la Renaissance avait disparu.

Moïse au Sinaï, oratorio, paroles de Collin et Sylvain Saint-Étienne, musique de Félicien David. — 21 mars 1846.

Paquita, ballet en 2 actes, de Paul Foucher et Mazillier, musique de Deldevez. — 1er avril 1846.

David, opéra en 3 actes, paroles de Soumet et Félicien Mallefille, musique de Mermet. — 3 juin 1846.

L'Ame en peine, opéra en 2 actes, paroles de de Saint-Georges, musique de de Flotow. — 29 juin 1846.

Betty, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique d'Ambroise Thomas. — 10 juillet 1846.

Robert Bruce, opéra en 3 actes, paroles de Gustave Waëz et Alphonse Royer, musique de Rossini. — 30 décembre 1846.

Pastiche arrangé par Niedermeyer avec la plus grande partie de la partition de *la Donna del Lago*, et des fragments de *Zelmira* et d'*Armida*.

Ozaï, ballet en 2 actes, de Coralli, musique de Gide. — 26 avril 1847.

La Bouquetière, opéra en un acte, paroles d'Hippolyte Lucas, musique d'Adolphe Adam. — 31 mai 1847.

La Fille de Marbre, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 21 octobre 1847.

Jérusalem, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Verdi. — 26 novembre 1847.

Traduction et adaptation de l'un des premiers ouvrages de Verdi, *i Lombardi alla prima Crociata*. Le musicien ajouta plusieurs morceaux nouveaux à sa partition. Le rôle de Gaston fut la dernière création de Duprez, qui était surtout admirable dans la scène de la dégradation.

Griseldis, ou *les Cinq Sens*, ballet en 3 actes, de Dumanoir et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 16 février 1848.

L'Apparition, opéra en 2 actes, paroles de Germain Delavigne, musique de Benoist. — 16 juin 1848.

Nisida, ou *les Amazones des Açores*, ballet en 2 actes, de Mabille et Deligny, musique de Benoist. — 21 août 1848.

L'Eden, mystère en 2 parties, paroles de Méry, musique de Félicien David. — 25 août 1848.

La Vivandière, ballet en un acte, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 20 octobre 1848.

Jeanne la Folle, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Clapisson. — 6 novembre 1848.

Le Violon du Diable, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 19 janvier 1849.

Le Prophète, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer. — 16 avril 1849.

Le rôle de l'anabaptiste Zacharie fut la dernière création de Levasseur, qui, absent de l'Opéra depuis plusieurs années, y était rentré, sur la prière de Meyerbeer, uniquement pour jouer ce rôle, secondaire, mais fort important.

La Filleule des Fées, ballet en 3 actes et un prologue, de de Saint-Georges et Perrot, musique d'Adolphe Adam et de Saint-Julien. — 8 octobre 1849.

Le Fanal, opéra en 2 actes, paroles de de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam. — 24 décembre 1849.

Stella, ou *les Contrebandiers*, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 22 février 1850.

L'Enfant prodigue, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 6 décembre 1850.

Pâquerette, ballet en 3 actes, de Théophile Gautier et Saint-Léon, musique de Benoist. — 15 janvier 1851.

Le Démon de la Nuit, opéra en 2 actes, paroles de Bayard et Etienne Arago, musique de Rosenhain. — 17 mars 1851.

Sapho, opéra en 3 actes, paroles d'Emile Augier, musique de Charles Gounod. — 16 avril 1851.

On a vu plus haut qu'une première *Sapho*, due au compositeur Reicha, avait été représentée à l'Opéra, le 16 décembre 1822. Elle n'avait pas été heureuse. Celle de M. Gounod ne le fut guère davantage, mais les musiciens, du moins, y reconnurent la main d'un artiste d'une rare valeur.

Zerline, ou *la Corbeille d'oranges*, opéra en 3 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 16 mai 1851.

Le rôle de Zerline fut l'unique création de madame Alboni, à l'Opéra. Cette cantatrice admirable s'était montrée pour la première fois sur la

scène française, peu de temps auparavant, dans celui de Fidès, du *Prophète*, créé par madame Viardot.

Les Nations, cantate, paroles de Théodore de Banville, musique d'Adolphe Adam, divertissement de Saint-Léon. — 6 août 1851.

Vert-Vert, ballet en 3 actes, de de Leuven et Mazillier, musique de Deldevez et J.-B. Tolbecque. — 24 novembre 1851.

Le Juif errant, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 23 avril 1852.

Mademoiselle Emmy La Grua, qui ne resta que peu de temps à l'Opéra, et qui fit plus tard une courte apparition au Théâtre-Lyrique, débute par le rôle d'Irène. — La mise en scène du *Juif errant* coûta, dit-on, 142,000 francs.

Cantate, paroles de Philoxène Boyer, musique de Victor Massé. — 28 octobre 1852.

Orfa, ballet en 2 actes, de Leroy, Trianon et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 29 décembre 1852.

Louise Miller, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini, musique de Verdi. — 2 février 1853.

Traduction de la *Luisa Miller*, de Verdi.

Cantate, paroles de madame Mélanie Waldor, musique de Deldevez. — 15 février 1853.

La Fronde, opéra en 5 actes, paroles d'Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de Niedermeyer. — 2 mai 1853.

Ælia et Mysis, ou *l'Atellane*, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique d'Henri Potier. — 21 septembre 1853.

Début de madame Guy-Stéphan dans le rôle de Mysis.

Le Maître-Chanteur, opéra en 2 actes, paroles d'Henry Trianon, musique de Limnander. — 17 octobre 1853.

Jovita, ou *les Boucaniers*, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique de Théodore Labarre. — 11 novembre 1853.

Début de madame Rosati, danseuse de premier ordre et mime admirable.

Le Barbier de Séville, opéra en 4 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Rossini. — 9 décembre 1853.

C'est la traduction du chef-d'œuvre de Rossini donnée naguère à l'Odéon, lorsque ce théâtre était devenu une scène semi-lyrique. Elle n'eut à l'Opéra qu'une seule représentation.

Bettly, opéra en 2 actes, paroles françaises d'Hippolyte Lucas, musique de Donizetti. — 27 décembre 1853.

Traduction et adaptation de l'opéra italien de Donizetti qui portait ce titre. Les paroles de cet ouvrage avaient été écrites par Donizetti lui-même, sur le sujet du *Chalet* ; et c'est l'auteur de la partition française du *Chalet*, Adolphe Adam, qui fut chargé d'arranger *Bettly* pour la scène de l'Opéra et d'écrire les récitatifs nécessaires. Quoique chantée

par l'adorable madame Bosio, morte si jeune, *Bettly* n'obtint qu'un médiocre succès, et Adam n'en fut sans doute que médiocrement fâché. Il est certain que la musique de *Bettly* est loin de valoir celle du *Chalet*.

Gemma, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier, musique du comte Gabrielli. — 31 mai 1854.

Hymne à la Gloire, cantate, paroles de Belmontet, musique de la reine Hortense.— 15 août 1854.

On assure que les strophes de M. Belmontet, naguère offertes par lui à la reine Hortense, avaient été mises en musique par cette princesse en 1830, — peut-être comme elle avait mis aussi en musique le trop fameux chant : *Partant pour la Syrie*, que l'on sait aujourd'hui avoir été composé par son... ami le flûtiste Drouet, mort récemment. Quoi qu'il en soit, le travail d'instrumentation et d'arrangement de l'*Hymne à la Gloire* fut fait par Georges Bousquet, ancien prix de Rome et ex-chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique.

La Nonne sanglante, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Charles Gounod. — 18 octobre 1854.

La Fonti, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique de Th. Labarre.— 8 janvier 1855.

Les Vêpres siciliennes, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Charles Duveyrier, musique de Verdi. — 13 juin 1855.

Sainte-Claire, opéra en 3 actes, paroles de Gustave Oppelt, musique du duc régnant Ferdinand de Saxe-Cobourg-Gotha.—27 septembre 1855.

Comme il y aurait sans doute une suprême inconvenance à ce qu'un souverain qui prétend faire de l'art le montrât aux yeux de tous, l'affiche de l'Opéra, en annonçant *Sainte-Claire*, cachait le nom du compositeur sous ces initiales, d'ailleurs transparentes : *F. D. S. C.*

Pantagruel, opéra en 2 actes, paroles d'Henry Trianon, musique de Th. Labarre. — 24 décembre 1855.

L'unique représentation de cet opéra eut lieu en présence de l'empereur et de l'impératrice, et la censure s'avisa alors d'y découvrir des allusions politiques qui avaient passé complétement inaperçues pour elle à la lecture. Il arriva donc ceci, que le livret fut soumis à un nouvel examen, et qu'en suite de cet examen, méticuleux sans doute, la seconde représentation de *Pantagruel*, annoncée pour le 26 décembre, fut interdite et n'eut jamais lieu.

Cantate en l'honneur de l'Armée, paroles d'Henry Trianon, musique d'Auber. — 12 janvier 1856.

Le Corsaire, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 23 janvier 1856.

Cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique d'Ad. Adam. — 17 mars 1856.

Donnée à l'occasion de la naissance du Prince Impérial.

Cantate, paroles de Bertrand de Saint-Rémy, musique de Charles de Bériot. — 16 juin 1856.

Donnée à l'occasion du baptême du Prince Impérial.

Les Elfes, ballet en 3 actes, de de Saint-Georges et Mazillier, musique du comte Gabrielli. — 11 août 1856.

Début de la grande danseuse Amalia Ferraris dans le rôle de Sylvia.

La Rose de Florence, opéra en 2 actes, paroles de de Saint-Georges, musique d'Emmanuel Billetta. — 10 novembre 1856.

Le Trouvère, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini, musique de Verdi. — 12 janvier 1857.

Traduction du *Trovatore*. Le compositeur ajouta seulement à sa partition quelques airs de ballet. — La date du 1er avril 1857, donnée par M. Gustave Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique*, comme celle de la représentation du *Trouvère*, est erronée, et est le fait d'une erreur typographique.

Marco Spada, ou *la Fille du Bandit*, ballet en 3 actes, de Mazillier, musique d'Auber. — 1er avril 1857.

On sait qu'Auber avait donné à l'Opéra-Comique, le 21 décembre 1852, un ouvrage en trois actes intitulé *Marco Spada*. C'est le livret de Scribe qui fournit l'idée du nouveau ballet. La musique d'Auber ne fut qu'une sorte de pastiche composé de morceaux de plusieurs de ses opéras, entre autres *Marco Spada*, *Fra Diavolo*, *Zerline* et *la Fiancée*.

François Villon, opéra en un acte, paroles de Got, musique d'Edmond Membrée. — 20 avril 1857.

Le Cheval de bronze, opéra-ballet en 4 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 21 septembre 1857.

Transformation en grand opéra de l'ouvrage représenté sous ce titre à l'Opéra-Comique, le 23 mars 1835.

La Magicienne, opéra en 5 actes, paroles de de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 17 mars 1858.

Sacountala, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier et Petipa, musique d'Ernest Reyer. — 14 juillet 1858.

Herculanum, opéra en 4 actes, paroles de Méry et Hadot, musique de Félicien David. — 4 mars 1859.

Trois faits particuliers se rattachent à cet opéra. Le 22 mars, une représentation en fut donnée *par ordre*, à laquelle ne furent admis, à l'exclusion du public, que 6,000 orphéonistes de province venus à Paris pour un festival. — Le 27 mai, le ministère accorde à M. Félicien David, auteur de la partition d'*Herculanum*, une prime de 5,000 francs. — Enfin, le 3 juillet 1867, l'Institut décernait à M. Félicien David, pour ce même ouvrage, le prix de 20,000 francs fondé quelques années auparavant par l'Empereur, dans le but de récompenser « l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer le pays. »

Magenta, « chant de victoire, » paroles de Méry, musique d'Auber. — 6 juin 1859.

Victoire, cantate, paroles de Méry, musique d'Ernest Reyer. — 27 juin 1859.

Le Retour de l'Armée, cantate, paroles d'Alphonse Royer, musique de Gevaërt. — 15 août 1859.

Roméo et Juliette, opéra en 4 actes, paroles françaises de Ch. Nuitter, musique de Bellini et de Vaccaj. — 7 septembre 1859.

Traduction comprenant les trois premiers actes d'*i Capuleti ed i Montecchi*, de Bellini, et le dernier acte de *Giulietta e Romeo*, de Vaccaj. Mademoiselle Vestvali, cantatrice américaine, débute dans le rôle de Roméo.

Pierre de Médicis, opéra en 4 actes, paroles de de Saint-Georges et Emilien Pacini, musique du prince Poniatowski. — 9 mars 1860.

L'Annexion, cantate, paroles de Méry, musique de Jules Cohen. — 15 juin 1860.

Ecrite à l'occasion de la réunion de la Savoie et du comté de Nice à la France.

Sémiramis, opéra en 4 actes, paroles françaises de Méry, musique de Rossini. — 9 juillet 1860.

Traduction de *Semiramide*. Carafa, grand ami de Rossini, était alors dans une situation très difficile. Lorsque Roqueplan, alors directeur de l'Opéra, vint demander à Rossini l'autorisation de représenter son ouvrage, celui-ci ne consentit qu'à une condition expresse : c'est que Carafa serait chargé d'écrire les airs de ballet nécessaires pour la scène française, et que c'est lui qui toucherait les droits d'auteur de *Sémiramis*. — Les deux sœurs Carlotta et Barbara Marchisio débutèrent dans les rôles de Sémiramis et d'Arsace, qu'elles avaient joués au Théâtre-Italien.

Le 15 Août, cantate, paroles de Cormon, musique d'Aimé Maillart. — 15 août 1860.

Le Papillon, ballet en 2 actes, de de Saint-Georges et madame Marie Taglioni, musique de J. Offenbach. — 26 novembre 1860.

Ivan IV, scène, paroles de Théodore Anne, musique d'Emile Paladilhe. — 7 décembre 1860.

Cantate qui avait valu le prix de Rome à M. Paladilhe, à peine âgé de seize ans.

Tannhaüser, opéra en 3 actes, paroles françaises de Charles Nuitter, musique de Richard Wagner. — 13 mars 1861.

Traduction de l'opéra du réformateur allemand. Nous n'avons pas à entrer dans le détail de sa chute bruyante et caractéristique ; nous nous bornerons à la rappeler ici. — Le ténor allemand Niemann avait été engagé spécialement pour chanter le rôle de Tannhaüser, d'après les désirs de M. Wagner lui-même.

Graziosa, ballet en un acte, de Derley et Petipa, musique de Th. Labarre. — 25 mars 1861.

Le Marché des Innocents, ballet en un acte, de Petipa, musique de Pugni. — 29 mai 1861.

Le 15 Août, cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique d'Eugène Gautier. — 15 août 1861.

L'Etoile de Messine, ballet en 2 actes, de Paul Foucher et Borri, musique du comte Gabrielli. — 20 novembre 1861.

La Voix humaine, opéra en 2 actes, paroles de Mélesville, musique d'Alary. — 30 décembre 1861.

La Reine de Saba, opéra en 4 actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod. — 28 février 1862.

La Fête de Napoléon III, cantate, paroles de Nérée Desarbres, musique de Th. Semet. — 15 août 1862.

La Mule de Pedro, opéra en 2 actes, paroles de Dumanoir; musique de Victor Massé. — 6 mars 1863.

M. Warot, sortant de l'Opéra-Comique, débute dans le rôle de Tebaldo.

Diavolina, ballet en un acte, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 6 juillet 1863.

Mexico, cantate, paroles d'Edouard Fournier, musique de Léon Gastinel. — 15 août 1863.

La Maschera ou *les Nuits de Venise*, ballet en trois actes, de de Saint-Georges et Rota, musique de Paolo Giorza. — 19 février 1864.

Début de mademoiselle Amina Boschetti.

Le Docteur Magnus, opéra en un acte, paroles de Cormon et Michel Carré, musique d'Ernest Boulanger. — 9 mars 1864.

Début de mademoiselle Levielli dans le rôle de Rosa.

Néméa ou *l'Amour vengé*, ballet en 2 actes, d'Henri Meilhac, Ludovic Halévy et Saint-Léon, musique de Minkous. — 11 juillet 1864.

Cantate, paroles d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Duprato. — 15 août 1864.

Roland à Roncevaux, opéra en 5 actes, paroles et musique de Mermet. — 3 octobre 1864.

Ivanhoë, cantate, paroles de Victor Roussy, musique de Victor Sieg. — 18 novembre 1864.

Cantate qui avait fait décerner à M. Sieg le prix de l'Institut.

L'Africaine, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer. — 28 avril 1865.

Les deux auteurs de *l'Africaine* étaient morts quand cet ouvrage vit le jour. Le ténor Naudin, d'après les dispositions testamentaires expresses de Meyerbeer, fut engagé spécialement pour jouer le rôle de Vasco de Gama.

Alger, cantate, paroles de Méry, musique de Léo Delibes. — 15 août 1865.

Le Roi d'Yvetot, ballet en un acte, de Petipa, musique du marquis Philippe de Massa et de Th. Labarre. — 29 décembre 1865

Paix, Charité, Grandeur, cantate, paroles d'Edouard Fournier, musique de Wekerlin. — 15 août 1866.

La Source, ballet en 3 actes, de Nuitter et Saint-Léon, musique de Léo Delibes et Minkous. — 12 novembre 1866.

La musique des premier et quatrième tableaux, de M. Minkous; celle du second et du troisième, de M. Léo Delibes.

Don Carlos, opéra en 5 actes, paroles de Méry et Camille du Locle, musique de Verdi. — 11 mars 1867.

A Napoléon III, cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique de Rossini. — 15 août 1867.

Cette cantate avait été exécutée déjà, le 1er juillet précédent, au palais de l'Exposition universelle, pour la cérémonie de la distribution des récompenses.

La Fiancée de Corinthe, opéra en un acte, paroles de Camille du Locle, musique de J. Duprato. — 21 octobre 1867.

Hamlet, opéra en 5 actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique d'Ambroise Thomas. — 9 mars 1868.

Faust, opéra en cinq actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod. — 3 mars 1869.

Faust avait été représenté pour la première fois au Théâtre-Lyrique, dix ans auparavant, le 19 mars 1859, on sait avec quel succès. En s'emparant de cet ouvrage, l'Opéra fit ce que la Comédie-Française avait fait bien des fois naguère pour un grand nombre de pièces représentées d'abord à la Comédie-Italienne, depuis pour d'autres ouvrages donnés primitivement à l'Odéon, au Gymnase, au Vaudeville, etc. *Faust* avait paru au Théâtre-Lyrique sous forme d'opéra dialogué; puis, l'auteur avait ajouté des récitatifs à sa partition lors de sa traduction italienne, le dialogue devant disparaître. Ces récitatifs servirent pour la représentation à l'Opéra, et M. Gounod fit encore subir quelques remaniements à son œuvre : il y ajouta, entre autres, au troisième acte, un air pour Marguerite. Le succès de *Faust* ne fut pas moins grand à l'Opéra qu'au Théâtre-Lyrique, et l'ouvrage, qui avait obtenu plus de quatre cents représentations sous sa forme première, fit de nouveau courir le public; la centième en était donnée le 5 novembre 1871.

Le 15 Août 1869, cantate, paroles d'Albéric Second, musique d'Adolphe Nibelle. — 15 août 1869.

La Légende de Sainte-Cécile, oratorio, paroles françaises de Tagliafico, musique de Jules Bénédict. — 30 avril 1870.

Traduction de l'oratorio anglais portant le même titre.

Coppélia, ou *la Fille aux yeux d'émail*, ballet en 2 actes, de Ch. Nuitter et Saint-Léon, musique de Léo Delibes.—25 mai 1870.

Début brillant d'une toute jeune et charmante ballerine italienne, Giuseppina Bozzacchi, morte de la variole noire pendant le siége de Paris.

Le Rhin allemand, cantate écrite sur les vers d'Afred de Musset, par Charles Delioux.— 5 août 1870.

A la Frontière, cantate, paroles de J. Frey, musique de Charles Gounod. — 8 août 1870.

Erostrate, opéra en 2 actes, paroles de Méry et Emilien Pacini, musique d'Ernest Reyer. — 16 octobre 1871.

Cet ouvrage avait été représenté sur le théâtre de Bade, le 21 août 1862.

Jeanne d'Arc, cantate, paroles de Jules Barbier, musique de G. Serpette. — 24 novembre 1871.

Cantate qui avait valu le prix de Rome à M. Serpette.

La Coupe du roi de Thulé, opéra en 3 actes, paroles de Louis Gallet et Edouard Blau, musique d'Eugène Diaz. — 10 janvier 1873.

Cet ouvrage avait remporté le prix au concours ouvert en 1867 pour trois ouvrages destinés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre Lyrique.

Gretna-Green, ballet en un acte, de Charles Nuitter, musique d'Ernest Guiraud. — 7 mai 1873.

Il n'est pas indifférent de savoir quels ouvrages ont obtenu le plus de succès, parmi ceux qui ont été représentés à l'Opéra depuis un demi-siècle, et, d'autre part, à quel point a été infortuné le sort de certains autres. Trois chefs-d'œuvre ont atteint leur cinq centième représentation :

Robert-le-Diable (le 1er mars 1867);

Guillaume Tell (le 10 février 1868);

Les Huguenots (le 4 avril 1872).

La quatre cent cinquantième représentation de la *Muette* a eu lieu le 15 février 1859;

La quatre centième de la *Favorite*, en 1872;

La trois cent cinquantième de la *Juive*, le 15 novembre 1872;

La trois centième du *Prophète*, le 15 janvier 1872;

La deux centième du *Trouvère*, dans le courant de la même année.

Treize ouvrages ont atteint et dépassé le chiffre de cent représentations:

Aladin, ou *la Lampe merveilleuse* (centième le 11 février 1825);

Le Comte Ori (25 juillet 1831);

Gustave III ou *le Bal masqué* (4 janvier 1837);

Le Philtre (3 novembre 1837);

Le Dieu et la Bayadère (4 juin 1838);

Moïse (6 août 1838);

Le Siége de Corinthe (4 février 1839);

Le Serment (1er mars 1849);

Lucie de Lamermoor (2 juin 1852);

La Reine de Chypre (19 mars 1854);
La Xacarilla (11 juillet 1862);
L'Africaine (9 mars 1866);
Don Juan (4 novembre 1872);

Il serait pourtant injuste de ne point comprendre dans cette série de centenaires *Hamlet*, dont la centième représentation était affichée pour le 29 octobre dernier, jour de l'incendie de l'Opéra.

Si, par contre, nous cherchons quels ouvrages ont été les moins heureux de tous ceux représentés dans la salle de la rue Le Peletier, et si nous nous arrêtons à ceux qui n'ont pu atteindre leur vingtième soirée, nous avons à citer:

François Villon, 18 représentations;
La Reine de Saba, le *Maître Chanteur*, 15;
La Voix humaine, 13;
La Nonne sanglante, le *Docteur Magnus*, 11;
Sapho, 10;
Sainte-Claire, 9;
La Fronde, *la Rose de Florence*, 5;
Benvenuto Cellini, *Tannhaüser*, *la Mule de Pedro*, 3;
Pantagruel, une seule.

Le double personnel chantant et dansant de l'Opéra, depuis un demi-siècle, comprend une foule d'artistes, dont un grand nombre étaient fort distingués et dont plusieurs sont parvenus à la célébrité. Nous allons passer rapidement ce personnel en revue, en commençant par le chant. Les ténors qui se sont montrés sur la dernière scène de l'Opéra, sont:

Nourrit père, son fils Adolphe, dont la fin fut si tragique, Alexis Dupont, Lafont, Duprez, qui révolutionna la scène lyrique française, Massol, Mario, Poultier, le tonnelier rouennais, Gardoni, Paulin Espinasse, Chenet, Bettini, Ponchard fils, Portehaut, Barbot, Gueymard, Euzet, Roger, Aymès, Chapuis, Boulo, Renard, l'ancien ouvrier ciseleur, Sapin, Michot, Armandi, Neri-Baraldi, Wicart, Puget, Peschard, Canaple, Niemann (spécialement engagé pour le *Tannhaüser*, qui ne fut joué que trois fois), Morère, Dufresne, Dulaurens, Grisy, Warot, Naudin (spécialement engagé pour l'*Africaine*, selon les volontés testamentaires de Meyerbeer, et qui ne put rester à l'Opéra), Delabranche, Villaret, Collin, Bosquin, Richard, Sylva, Léon Achard.

Pour les voix graves, barytons, basses chantantes ou basses profondes, nous trouvons les noms de:

Dérivis père, son fils Prosper Dérivis, Dabadie, Hennekindt (qui,

sous le nom d'Inchindi, créa, à l'Opéra-Comique, le rôle de Max, du *Châlet*), Levasseur, dont la carrière se prolongea pendant quarante ans à l'Opéra, Prévost, Serda, Alizard, Barroilhet, Bouché, Obin, Brémond, Depassio, Merly, Coulon, Morelli, Marié (père de madame Galli-Marié), Bussine, Borchard, Belval, Bonnehée, Cazaux, Roudil, Faure, Dumestre, Castelmary, David, Caron, Ponsard, Gaspard, Devoyod, Bouhy, Gailhard, Bataille, Echetto.

Le côté feminin a été plus brillant encore que le côté masculin, comme on peut le voir par la liste suivante, dont tant de noms sont devenus célèbres.

Mesdames Grassari, Reine, Paulin, Jawureck, Rabit Dabadie, Branchu, Sainville, Frémont, Cinti-Damoreau, Mori, Dorus-Gras, Cornélie Falcon, Nau, Flécheux, Rosine Stoltz, Nathan, Caroline Heinefetter, Widemann, Dobrée, Elian, Méquillet, Duclos, Julian Van-Gelder, Muller, Masson, Courtot, Grimm, Pauline Viardot, Castellan, Poinsot, Dameron, Petit-Brière, Laborde, Alboni, Tedesco, Emmy La Grua, Duez, Bosio, Marie Dussy, Wertheimber, Sophie Cruvelli, Sannier, Gueymard-Lauters, Lafon, Borghi-Mamo, Delisle, Moreau-Sainti, Tietjens, Juliette Borghèse, Donati, Elmire, Ribaut, Medori, Désirée Artôt, Rey-Balla, Godfrend, Marie Pascal, Calvo, Bedogni, Marie Cinti-Damoreau, Vestvali, Carlotta et Barbara Marchisio, Caroline Barbot, Vandenheuvel-Duprez, Bengraff, Amélie Rey, Marie Sasse, Reboux, de la Pommeraye, de Taisy, Hamackers, Levielli, Camille de Maësen, Marie Battu, Rosine Bloch, Mauduit, Christine Nilsson, Miolan-Carvalho, Fidès Devriès, Hisson, Arnaud, Desbordes.

Si l'on veut avoir une idée du chiffre qu'ont atteint les traitements de nos chanteurs, on n'aura qu'à consulter ce petit tableau, qui fait connaître les appointements que touchaient, en 1866, les douze artistes les plus payés de l'Opéra :

MM.	Naudin.....	110,000 fr.	MM.	Belval.....	38,000 fr.
	Faure.....	90,000		Dumestre....	36,000
	Gueymard ..	72,000		Warot.....	32,000
	Villaret.....	45,000	Mmes	Gueymard...	60,000
	Morère.....	40,000		Sass.....	60,000
	Obin.....	38,000		Battu.....	60,000

Portons nos regards maintenant du côté de la danse. Là, nous voyons briller depuis un demi-siècle les noms de :

Mesdames Bigottini, Montessu, Legallois, Noblet (qui créa le rôle de Fenella dans *la Muette*), Marie Taglioni, Pauline Leroux, Dupont,

Duvernay, Nathalie Fitz-James, Fanny et Thérèse Elssler, Carlotta Grisi, Emarot, Leblond, Adèle Dumilâtre, Louise Marquet, Plunkett, Fuoco, Cerrito--Saint-Léon, Priora, Guy-Stéphan, Rosati, Couqui, Amalia Ferraris, Petipa, Zina Richard-Mérante, Emma Livry, dont la fin fut si malheureuse, Mourawiew, Amina Boschetti, Eugénie Fiocre, Fioretti, Laure Fonta, Marie Vernon, Beaugrand, Salvioni, Bozzacchi, Sangalli, puis, ceux d'Albert, Paul, Ferdinand, Perrot, Mazillier, Simon, Montjoie, Barrez, Élie, Saint-Léon, à la fois chorégraphe, danseur, mime, violoniste et compositeur, et qui déployait ces divers talents dans un ballet écrit et dansé par lui, *le Violon du Diable*, Segarelli, Mérante, Coralli, Dauty, Berthier, Coulon, Chapuy...

Nous ne devons pas oublier de mentionner les chefs d'orchestre qui se sont succédé à l'Opéra depuis que ce théâtre était installé rue Le Peletier. Ceux-ci sont au nombre de sept :

Kreutzer, qui se retira en 1824;

Habeneck, qui, de son fauteuil directorial passa à celui de chef d'orchestre; il exerce ces fonctions, en partage avec Valentino, de 1824 à 1831, puis, seul, de 1831 à 1847;

Girard, qui, en plein spectacle, est frappé d'une apoplexie foudroyante et meurt dans la nuit sans avoir repris connaissance (1860);

Dietsch, qui lui succède, et cède la place, en 1863 à :

Georges Hainl;

M. Deldevez, qui remplace lui-même Georges Hainl en 1873.

Beaucoup de directions se sont succédé à l'Opéra depuis 1821. Peu de temps après son installation rue Le Peletier, le 1er novembre 1821, Habeneck devint directeur en remplacement de Viotti; le 26 novembre 1824, Duplantys lui succède, et est lui-même remplacé, le 12 juillet 1827, par Labbert. Ces divers directeurs étaient tous placés sous la surveillance du surintendant des théâtres. Le 2 mars 1831, le docteur Véron prend la direction à ses risques et périls, et la cède, le 15 août 1835, à Duponchel, qui, le 15 novembre 1839, s'adjoint Edouard Monnais. Ce dernier se retire en 1841, et, le 1er juin 1841, une société est formée entre Duponchel et Léon Pillet, qui prend le titre de directeur, tandis que Duponchel se charge de l'administration du matériel. Le 31 juillet 1847, Léon Pillet se retire à son tour, et le privilége passe aux mains de Duponchel et Nestor Roqueplan, associés. Le 21 novembre 1849, Duponchel laisse Roqueplan livré à ses seules forces. Celui-ci est assez fort pour faire 900,000 francs de dettes en moins de cinq ans, et assez adroit pour se les faire payer par l'Etat. Le 30 juin 1854, un décret arrête que l'Opéra

sera régi par la liste civile, et Roqueplan en est nommé administrateur. Le 11 novembre suivant, il est remplacé en cette qualité par Crosnier, auquel succède, le 1er juillet 1856, M. Alphonse Royer, qui cède la place à M. Perrin le 20 décembre 1862. Ce dernier devient directeur responsable le 11 avril 1866, et donne sa démission le 6 septembre 1870. Le 8 juillet 1871, M. Halanzier est nommé administrateur provisoire de l'Opéra, dont les artistes sont alors réunis en société, et le 1er novembre de la même année, devient directeur-entrepreneur.

Enfin, pour ne rien oublier, nous croyons utile de donner ici les noms des décorateurs qui se sont distingués à l'Opéra depuis un demi-siècle. L'art de la décoration et de la mise en scène étant poussé à ce théâtre à ses limites extrêmes, et concourant pour une immense part à la splendeur du spectacle, il nous semblerait injuste de ne pas rappeler tous ces noms, qui sont ceux d'artistes extrêmement distingués :

Cicéri, Feuchères, Diéterle, Philastre, Cambon, Léger, Despléchin, Séchan, Delestre, Devoir, Porchet, Thierry, Rubé, Nolan, Martin, Lavastre, Chaperon et Despléchin fils.

En terminant, nous allons rappeler deux faits intéressant l'histoire de la salle Le Peletier. C'est peu de mois après son ouverture, le 6 février 1822, jour de la première représentation d'*Aladin* ou *la Lampe merveilleuse* — ouvrage dont la mise en scène coûta, dit-on, 170,000 francs, — que la lumière du gaz fut substituée à celle des quinquets à l'huile. D'autre part, Castil-Blaze assure que c'est le jour de l'apparition du *Philtre* (20 juin 1831), que, pour la première fois, le rideau fut baissé à la fin de chaque acte ; depuis l'origine de l'Opéra jusqu'à ce jour, la coutume était, paraît-il, de ne le faire tomber qu'à la fin de chaque pièce. Mais j'avoue que je laisse à Castil-Blaze la responsabilité de cette assertion, me demandant comment on faisait précédemment pour opérer les changements de décors sans que les regards du public en fussent offusqués.

ARTHUR POUGIN.

LES BALS DE L'OPÉRA

Le souvenir des bals masqués de l'Opéra est aussi de ceux que la *Chronique Musicale* s'est donné la tâche de rechercher à travers les décombres de la rue Le Peletier. Voici donc, à ce propos, quelques notes, quelques noms et quelques dates :

8 *janvier* 1713. — Lettres patentes de Louis XIV, accordant à son Académie de musique le privilége des bals masqués. Le projet en avait été conçu et proposé par le chevalier de Bouillon, lequel reçut une pension de six mille livres pour son droit d'avis. Il avait été entendu que le produit des bals serait affecté à l'Hôtel de l'Opéra, vulgairement dit « Magasin, » qui se construisait alors rue Saint-Nicaise, et où on devait loger l'administration du théâtre, son matériel et son service des répétitions.

2 *décembre* 1715. — Le Régent confirme les lettres patentes de 1713, et ordonne que les préparatifs du premier bal soient poussés activement.

2 *janvier* 1716. — Inauguration des bals de l'Opéra, qui devaient se continuer jusqu'à la fin du carnaval, au nombre de trois par semaine.

« Pour former la salle à l'usage des bals — dit *La Nouvelle Histoire de l'Opéra*— on a trouvé le moyen d'élever le parterre et l'amphithéâtre au niveau du théâtre par le secours d'un cabestan d'une nouvelle invention... » (Détail piquant, ce mécanisme était dû à l'ingéniosité d'un moine, le P. Nicolas Bourgeois, de l'ordre des Augustins). « La nouvelle salle forme une galerie de quatre-vingt-dix-huit pieds de long... Elle peut être divisée en trois parties; la première contient les lieux que les loges occupent; la deuxième un salon carré ; et la troisième un salon demi-octogone.

« Les loges sont ornées de balustrades avec des tapis des plus riches étoffes et des plus belles couleurs sur les appuis. Deux buffets, un de chaque côté, séparent par le bas les loges du salon, qui a trente pieds en carré sur vingt-deux d'élévation...

« La salle est éclairée par plus de trois cents bougies, sans compter les chandelles, les lampions et les pots à feu qui se mettent dans les coulisses et les avenues du bal.

« Trente instruments, placés quinze à chaque extrémité de la salle, composent la symphonie pour le bal. Mais, pendant une demi-heure, avant qu'on commence, les instruments s'assemblent dans le salon octogone, avec des timbales et des trompettes, et donnent un concert composé de grands morceaux de symphonies des meilleurs maîtres. »

Durant la majeure partie du siècle dernier, les bals de l'Opéra se donnaient les lundis, mercredis et samedis des semaines de carnaval.

Le prix d'entrée était d'un écu.

Comme bien l'on pense, les poètes du temps ont chanté ces fêtes, et dans un style où les allusions mythologiques n'étaient pas épargnées, témoin cette strophe :

Ce temple se consacre à la félicité;
L'Amour y fait goûter sa plus vive tendresse,
Hébé répand partout son nectar enchanté.
Terpsichore y règne sans cesse;
Momus y fait briller l'art en lui si vanté.
Dans ces lieux enchanteurs
Tout charme, tout engage;
Tous les dieux de la volupté
Y reçoivent sans cesse un éclatant hommage;
Le dieu de l'hyménée est le seul maltraité.

Voici, maintenant, les recettes que produisirent les bals de l'Opéra, dans les premières années de leur fondation :

1716.	77,877	livres.
1716-1717.	14,225	—
1717-1718.	54,019	—
1718-1719.	51,859	—
1719-1720.	116,038	—

L'infériorité de la recette de 1716-17 eut pour cause une concurrence ouverte par la Comédie-Française. La grande recette de 1719-20 est due à la prospérité momentanée du système financier de Law.

1781. — Incendie de l'Opéra (alors situé, comme l'on sait, entre le Palais-Royal et la rue des Bons-Enfants). L'Opéra se transporte à la

Porte-Saint-Martin, et ses bals se donnent dans la salle des Tuileries.

Période révolutionnaire. — Suppression des bals de l'Opéra.

« La prudence du Gouvernement ayant défendu les masques pendant ces dernières années, les bals de l'Opéra n'ont pas eu lieu. Cependant il y a eu, dans tous les quartiers de Paris, de nombreuses assemblées de dames, et, de toute façon, pour la santé et le plaisir des yeux, ce n'est pas un mal que l'on danse à visage découvert. » *(Calendrier historique).*

An VIII. — Ordre des Consuls de réouvrir les bals de l'Opéra, sous la condition que l'habit de ville et le domino y seraient seuls admis.

« On ne dansait pas ; on se promenait platoniquement au son d'une musique qu'on n'écoutait guère. La Révolution, en passant sur la génération, avait laissé aux esprits une allure grave qui, jusque dans les plaisirs, dominait les caractères. Les gens du meilleur monde fréquentaient les bals de l'Opéra. A peine quelques courtisanes à la mode, sous de puissants patronages, se trouvaient-elles mêlées aux femmes de la plus haute société. » (Nérée Desarbres : *Deux siècles à l'Opéra*).

1837. — Le même système de bals *non-dansants* s'était maintenu depuis l'an VIII jusqu'au règne de Louis-Philippe, en passant par l'Empire et la Restauration.

Mais, en 1837, fut inauguré le bal-Musard qui s'est continué jusqu'à l'année dernière sous les chefs d'orchestre Musard, Strauss et Arban. Ce fut la période des grandes saturnales où le *cancan* faisait rage. On y parlait l'argot des banlieues, le tutoiement y était de rigueur, et la société y était tellement mêlée qu'on y rencontrait des princes et des diplomates.

Nous retrouvons fort à propos des vers publiés, il y a quelques années, par M. Charles Joliet, dans *la Vie parisienne*, et qui ont la valeur d'un tableau peint d'après nature. Lisez et jugez vous-même de la ressemblance.

I

Ce soir, à l'Opéra, bal masqué. — Vers minuit
Le boulevard se change en noire fourmilière,
Près des deux ifs de gaz, noyés dans la lumière,
Sont les municipaux dont le casque reluit.

Les cafés sont bruyants. Tout s'anime, flamboie,
Et Paris est sur pied par ces beaux soirs d'hiver
Où la lune en son plein brille dans un ciel clair.
Au dehors, on se groupe, on marche, on se coudoie.

De loin la Madeleine a l'air d'un temple grec
Profilant dans l'azur sa blanche colonnade,
Et les sergents de ville, errant d'un air maussade,
De leur pas cadencé frappent le pavé sec.

Au milieu du courant, comme un serpent qui roule,
Quelques masques à pied, se tenant par la main,
Allongent leurs anneaux et se font un chemin
En traçant un sillon bigarré dans la foule.

Aux abords du théâtre on entend des clameurs,
Des cris sourds, des appels, des sifflets, des huées;
Croisant leur double feu, mille voix enrouées
Se répondent. La ville est pleine de rumeurs.

Les fiacres au galop arrivent à la file,
Au milieu des lazzis et des aménités
Des cochers rejetant, sans être épouvantés,
Des monstres de satin au bord du péristyle.

II

Le règlement sévère est toujours en vigueur :
Quatre graves messieurs, alignés au contrôle,
Semblent là par Minos chargés du sombre rôle
De juger les mortels mal mis avec rigueur.

« Dignus est intrare. » *Les sombres chrysalides*
Sortant du vestiaire en brillants papillons,
Et dans les escaliers leurs légers bataillons
S'envolent enivrés de poisons cantharides.

Polichinelles, turcs, postillons, arlequins,
Colombines, bébés aux épaules charnues,
Nourrices de six pieds portant des filles nues,
Pierrots et gitanas aux colliers de sequins,

Mousquetaires, chinois, sauvages, canotières,
Incroyables, gamins, cantinières, chicards,

Pierrettes, troubadours, diables rouges, grognards,
Moines sombres donnant le bras à des laitières;

Mélange d'oripeaux et de sales couleurs,
De blasphèmes impurs, d'immondes invectives,
De regards enflammés et de poses lascives,
De glaces répétant la lumière et les fleurs

Le tapis assourdit le bruit du flot qui monte,
Et l'orchestre au lointain rugit comme la mer;
Comme Dante on arrive aux portes de l'enfer :
« Vous qui venez ici laissez là toute honte. «

Déjà dans les couloirs, on étouffe sans air;
C'est un chaos bizarre, un étrange tumulte,
Un flux bariolé de masques. On s'insulte,
On se heurte, on s'écrase, on pétrit de la chair.

III

On parle, sans savoir, des chansons de Florence,
Des amours de Venise et des nuits aux flambeaux;
Laissons dormir les morts au fond de leurs tombeaux :
On s'amuse autrement dans notre chère France

De vieux mots frelatés, des quolibets vulgaires,
Forment l'esprit du lieu; mais, s'il n'est pas très fin,
Cela tient aux progrès de l'industrie; enfin
On croirait assister au congrès des notaires.

Plus d'horloge, d'intrigue et de propos joyeux;
L'amour se joue ici les masques sur la table.
Le galant maquignon, si la femme est passable,
Avant de l'emmener fait montrer les enjeux.

O poètes! chantez dans un rhythme sonore
Les filles à prénom et les gandins charmants!
Au sortir de souper, ces vertueux enfants
Avec les balayeurs verront lever l'aurore.

IV

Allons voir les chrétiens dans le cirque aux danseurs :
Des costumes loués, usés, sales, difformes,
Des cuivres, des tambours, des instruments énormes,
Galvanisent un peu ces lugubres farceurs.

Ils sont embrigadés par quadrille macabre ;
Il faut gesticuler du pied et de la main,
Crier bis *et danser ainsi jusqu'à demain,*
Sous l'orchestre, avoir l'air d'un cheval qui se cabre.

Quant à ceux venus là pour leur propre plaisir,
Si la loi les forçait à cette mascarade,
Ils s'en iraient joyeux faire une barricade
Pour renverser l'État qui leur fait ce loisir.

La respiration de ces mille poitrines
Sous les lustres brumeux se condense en vapeur ;
Tous les fronts sont chargés d'une étrange rougeur ;
Un air fiévreux, malsain, chargé, monte aux narines.

L'immortel Gavarni peut briser son crayon.
La fantaisie est morte et la gaîté rend l'âme.
Tout cela ne vit plus. Je parierais, madame,
Qu'on ne mettra ce soir aucun masque au violon.

Enfin la voilà donc la furia francese !
J'ai vu dans cet enfer, ivres, empoisonnés,
Moyennant quatre francs par tête, déchaînés,
Dix mille malheureux hurlant dans la fournaise.....

L'homme sage, le père et le législateur
Diront que les anciens avaient leurs saturnales,
Qu'il faut une soupape aux passions brutales :
Je m'en vais me coucher..... Bonsoir, ami lecteur.

Grand et féerique spectacle, après tout, que ce bal de l'Opéra, et si unique dans son genre, que toutes les tentatives de copie qu'on a faites dans les autres capitales, et même à Paris, ont échoué constamment.

Le plus fidèle historien des bals de l'Opéra a été Gavarni. La postérité restera stupéfaite en feuilletant ses recueils, où, d'un crayon affolé, le grand artiste a fait grouiller tout un monde de débardeurs, de pierrots, de chicards, de colombines et de pierrettes en délire !

Encore nos neveux, s'ils ont du bon sens, voudront-ils croire que nous ayons logé sous la même clef les nobles divinités qui président au drame lyrique, et la fée titubante qui conduit les orgies du carnaval ?

MULSANE.

ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE SUR L'OPÉRA

HISTOIRE

LUDOVIC CELLER. — *Les origines de l'opéra et le ballet de la reine*, 1581. Paris, Didier, 1868, in-12.

BOINDIN. — Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Prault, 1719, 2 vol. in-12.

La seconde partie du premier volume est spécialement consacrée à l'opéra.

DUPUY. — *Lettre à Monsieur*** sur l'origine et le progrès des opéras en France.* Paris, 1739, in-8.

NOINVILLE. — *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France.* Paris, 1753 et 1758, deux part. en 1 vol. in-8.

Rédigée par Durey de Noinville, sur les notes de Travenol.

DES ESSARTS. — *Les trois théâtres de Paris ou abrégé historique de l'établissement de la comédie française, de la comédie italienne et de l'opéra.* Paris, Lacombe, 1777, in-8.

GÉRARD. — *Table chronologique des pièces de l'opéra.* Paris, 1733, in-8.

DE LA VALLIÈRE. — *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, etc., 1760, in-8.

EUGÈNE BRIFFAUT. — *L'opéra.* Paris, 1834, in-8.

Extrait du tome quinzième du *Livre des cent-et-un.*

M. KERMOYSAN. *Opéra.* Paris, S. D. grand in-8.

Extrait de l'*Encyclopédie moderne.*

L'Opéra depuis son origine jusqu'à nos jours, 1645—1847. Paris, Breteau, 1847, in-12.

CASTIL-BLAZE. — *Mémorial du Grand-Opéra*, etc. Paris, 1847, in-8.

CASTIL-BLAZE. — *L'Académie impériale de musique*, etc. Paris, 1855, 2 vol. in-8.

Histoire de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'en 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully. Paris, S. D. in-4.

Publiée par le *Constitutionnel* dans sa *Bibliothèque choisie.*

CHARLES DE BOIGNE. *Petits mémoires de l'opéra.* Paris, 1857, in-12.

ROGER DE BEAUVOIR. — *L'Opéra.* Paris, Gustave Havard, 1854, in-16.

NÉRÉE DESARBRES. — *Sept ans à l'Opéra. Paris,* 1864, in-12.

NÉRÉE DESARBRES, THÉOPHILE GAUTIER, JULES JANIN, PHILARÈTE CHASLES. — *Les Beautés de l'Opéra* ou *chefs-d'œuvre lyriques illustrés.* Paris, Soulié, 1745, in-8. — *Deux siècles à l'Opéra*, 1669-1868. Paris, Dentu, 1868, in-12.

CRITIQUE ESTHÉTIQUE POÉTIQUE

SAINT-EVREMOND. *Sur les Opéras.*

Chapitre souvent cité, et qui se trouve dans le troisième volume des *Œuvres* de l'auteur.

LE BRUN. — *Théâtre lyrique, avec une préface, où l'on traite de l'Opéra.* Paris, Ribou, 1712, in-12.

RÉMOND DE SAINT-MARD. — Réflexions sur l'Opéra. La Haye, 1741, in-12.

DE MABLY. — *Lettres à madame la marquise de P... sur l'Opéra.* Paris, 1741 in-12.

MONTDORGE. — *Réflexions d'un peintre sur l'Opéra.* Paris, Mérigot, 1743, in-12.

CHASSIRON. — *Réflexions sur les Tragédies-opéras.* Paris, 1751, in-12.

BÉNARD DE LA JONCHÈRE. — *Théâtre Lyrique de M. de la J.* Paris, 1772, 2 vol. in-12.

Le premier volume renferme un *Essai sur l'Opéra*, de 178 pages.

Lettre sur les Drames-Opéra. Paris, 1776, in-8

Réponse à l'auteur de la lettre sur les Drames-Opéras. Londres, 1776, in-8.

Examen des causes destructives du théâtre de l'Opéra, etc. Paris, 1776, in-8.

SAINT-MARC. — *Réflexions sur l'Opéra.* Paris, 1777, in-8.

Lettres sur l'Opéra, par M. C**. Paris, 1781, in-12.

J. T. MERLE. — *Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'Opéra.* Paris, Barba, 1827, in-8.

J. T. MERLE. — *De l'Opéra.* Paris, Baudouin, 1827, in-8.

BEAUMARCHAIS. — *Tarare, opéra en 5 actes, avec un discours préliminaire,* etc. Paris, 2e édition, 1787, in-8.

Ecrit peu connu, bien qu'intéressant à lire.

CASTIL-BLAZE. — *De l'Opéra en France.* Paris, 1820, 2 vol. in-8. Deuxième édition, 1826.

CASTIL-BLAZE. — *Sur l'Opéra français, vérités dures, mais utiles.* Paris, 1856, in-8.

SATIRES, FACÉTIES, FICTIONS.

De Villiers. — *Épitre sur l'Opéra.* Paris, 1716, in-4.

Le Brun répondit à cette satire dans son volume *Théâtre lyrique*, catalogué ci-dessus.

Chevrier. — *La Constitution de l'Opéra.* Amsterdam, 1737, in-12.

Cette brochure eut une seconde édition en 1754, sous le titre de *Constitution du Patriarche de l'Opéra*, etc. Cette seconde édition est classée à tort, par les Bibliographes, parmi les brochures de la guerre des Bouffons.

Meusnier de Querlon. — *Le Code lyrique ou règlement pour l'Opéra de Paris.* Utopie, 1743, in-12.

Ce volume, sorte de Chronique scandaleuse de l'Opéra, eut plusieurs éditions.

Varignant. — *Requête de deux actrices d'opéra à Momus avec son ordonnance.* La Haye, 1743, in-12.

Facétie en réponse au *Code lyrique*, que Fétis donne comme une réfutation sérieuse opposée à un nouveau réglement de l'Opéra.

Barthe. — *Statuts pour l'Académie royale de musique.*

Satire en vers qui se trouve dans les diverses éditions des Œuvres de Barthe.

Léo Lespès. — *Les Mystères du Grand Opéra.* Paris, 1843, in-8.

Albéric Second. — *Les Petits Mystères de l'Opéra.* Paris, 1844, in-8.

Louis Desnoyers. — *De l'Opéra en* 1847, *à propos de Robert Bruce.* Paris, 1847, in-8.

N. Roqueplan. — *Les Coulisses de l'Opéra.* Paris, 1855, in-16.

CONSTRUCTION DE L'OPÉRA, ADMINISTRATION.

Projet concernant l'Opéra. Paris, 1740, in-4.

Lettre à la grecque. — A l'isle de Tenedos et à Paris, chez Guillyn, 1764, in-12.

Concernant la reconstruction de la salle de l'Opéra.

Noverre. *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, 1781, in-12.

Concours pittoresque pour l'embellissement de l'Opéra. Paris, 1770, in-8.

Bonet de Tréiche. De l'Opéra en l'an XII, 1808, in-4.

P. Bernard. — *Projet d'une salle d'Opéra.* Paris, s. d., in-4.

Nombreuses planches intéressantes à consulter.

Sur l'Opéra et sur le danger auquel il vient d'échapper. Paris, Pihan Delaforest. s. d., in-8.

Nous n'avons voulu qu'indiquer cette dernière division en donnant ici ces quelques titres d'ouvrages qui en font partie. Les brochures publiées dans tous les temps sur la construction d'un Opéra et sur son administration, sont en effet très nombreuses et se chiffrent par centaines.

Cet essai bibliographique n'a, du reste, pour but que de donner aux lecteurs un aperçu très sommaire des différents ouvrages publiés sur l'Opéra. Nous n'avons touché qu'à quelques séries, car la nomenclature des ouvrages appartenant à cette bibliographie spéciale est infiniment plus fournie. Il faut encore y comprendre les ouvrages qui, traitant des théâtres de Paris en général, consacrent un ou plusieurs chapitres à l'Opéra, les Almanachs de théâtres, si nombreux, et dans lesquels on trouve des renseignements sur le personnel et le répertoire de notre scène lyrique. Quant à la critique des œuvres représentées, aux biographies de compositeurs, chanteurs, cantatrices, elles forment, à elles seules, plusieurs spécialités bibliographiques, comme, par exemple, la guerre des Bouffons et celle des Gluckistes et Piccinistes, ou se fondent dans les divisions multiples de la grande Bibliographie musicale.

E. THOINAN.

NOTE

ous *reprendrons dans notre prochain numéro nos travaux ordinaires sur les derniers événements qui intéressent le monde musical.*

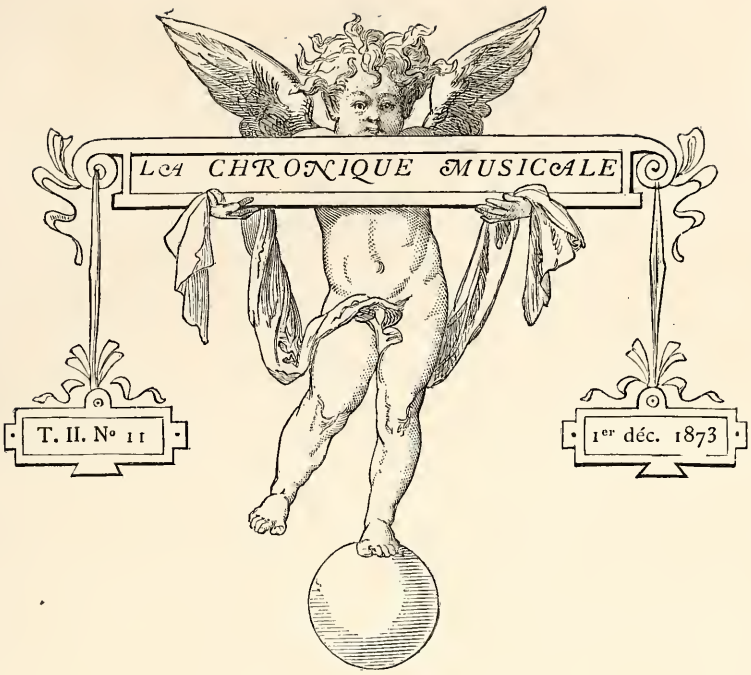
Nous aurons à nous occuper notamment des reprises de Lucrezia Borgia *et de* Don Giovanni, *aux Italiens*; *de l'*Ambassadrice (*avec madame Carvalho*), *à l'Opéra-Comique ; ainsi que de la* Jeanne d'Arc, *de M. Gounod, à la Gaieté, et de la première représentation de la* Quenouille de verre, *aux Bouffes-Parisiens.*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LA VIOLE D'AMOUR

LÉGENDE DE SAINTE-CÉCILE (1)

I

Au temps jadis, il y avait au château d'Antoing, près de Tournay, une jeune comtesse nommée Cécile, qui aimait la musique par dessus tout.

Or, la cathédrale de Tournay avait alors pour organiste un jeune homme du nom de Roland, qui était fils d'un luthier, et qui

(1) A l'occasion de la fête de sainte Cécile qui a été célébrée le 22 de ce mois, notre collaborateur, M. Charles Deulin, a bien voulu nous offrir la primeur de cette naïve et charmante légende, extraite de son nouveau volume prêt à paraître sous le titre de *Contes du roi Cambrinus*. Remercions M. Deulin et souhaitons à ses *Contes du roi Cambrinus* le succès littéraire de ses *Contes d'un Buveur de bière* dont la sixième édition vient d'être mise en vente chez Dentu.

montrait pour la musique un tel génie qu'à quinze ans il jouait de tous les instruments connus.

Souvent le duc d'Antoing le mandait au château pour exécuter des sonates avec sa fille, laquelle pinçait fort bien de la harpe.

En ce temps-là, les instruments de musique étaient fort imparfaits et, quoique Cécile prît un grand plaisir à les entendre, ni le théorbe, ni la mandoline, ni la guitare, ni la harpe, ni l'orgue ne lui allaient au cœur au point de faire pleurer ses beaux yeux.

— Oh! disait-elle souvent, s'il se trouvait un musicien qui sût tirer des larmes de mes yeux, je lui donnerais la plus belle rose de mon bouquet, le plus beau rubis de mon collier, la plus belle perle de ma couronne!

Cécile était une merveille de grâce, et malgré le proverbe : « Chaque brebis avec sa pareille, » Roland n'avait pu résister à son charme souverain.

Un jour qu'elle venait de répéter ses paroles favorites, Roland disparut.

II

Cécile regretta le jeune musicien, mais elle eut bientôt d'autres sujets de tristesse. Depuis plus de cent ans les d'Antoing étaient en querelle avec les Bitremont, leurs puissants voisins.

Le comte de Bitremont remarqua Cécile dans un tournoi, fut frappé de sa beauté, et la demanda à son père.

Le comte passait pour un homme jaloux et emporté; il avait le teint olivâtre, les cheveux aussi noirs que l'aile du corbeau et l'œil sombre sous d'épais sourcils.

Cécile avait peur de lui, mais son père désirait fort ce mariage, qui devait ramener la paix entre les deux maisons. La pauvre enfant céda et ne tarda point à s'en repentir.

Son époux se montra bientôt d'une jalousie effrayante; il aurait voulu que sa femme n'aimât que lui seul au monde, et il ne faisait rien pour gagner son cœur.

Tout lui portait ombrage, et même l'amour de Cécile pour la musique. Il souffrait impatiemment qu'elle pinçât de la harpe; il alla un jour, dans un accès de colère, jusqu'à briser l'instrument en mille pièces.

La pauvre Cécile songeait bien souvent au temps béni où elle pouvait, en toute liberté, exécuter des sonates avec Roland.

III

Un soir que la comtesse de Bitremont était en visite avec son époux au manoir d'Antoing, on vint annoncer qu'un ménestrel demandait à jouer de son instrument devant les hôtes du château.

Le comte de Bitremont fit un mouvement d'impatience, mais le duc n'y prit garde, et donna l'ordre d'introduire l'étranger ; c'était Roland.

A sa vue, les yeux de la jeune femme s'animèrent.

— Quoi ! c'est vous? dit-elle avec un doux sourire. Hé ! d'où venez-vous, beau fugitif ?

— Dame de beauté, répondit Roland, vous avez souvent répété que, s'il se trouvait un musicien qui pût tirer des pleurs de vos yeux, vous lui donneriez la plus belle rose de votre bouquet, le plus beau rubis de votre collier, la plus belle perle de votre couronne. Je viens de passer deux années à Crémone, et j'ai eu le bonheur d'inventer un instrument qui peut-être accomplira ce prodige. Le voici.

Et il présenta l'instrument nouveau. Cécile le considéra attentivement, puis elle dit :

— Comment appelez-vous ce merveilleux instrument?

— La viole d'amour !

Ces paroles accrurent la colère du comte.

— Quel besoin a-t-on, murmura-t-il, de recevoir ces mendiants, joueurs de viole et quémandeurs de florins?

— Je ne suis point un mendiant, répondit l'artiste, et je ne demande rien que l'honneur de récréer madame la comtesse.

Tout entière à sa passion, Cécile ne remarqua point la fureur croissante de son époux. Sur un signe d'elle, Roland accorda sa viole et commença.

IV

L'instrument rendait, en effet, des sons plus suaves et plus caressants que tous ceux que la comtesse avait ouïs jusqu'alors. L'inventeur en jouait avec un charme étrange. D'abord étonnée, puis émue, la comtesse tomba dans une rêverie profonde.

Bientôt son sein battit avec force, ses traits exprimèrent un plaisir douloureux et, quand l'artiste se tut, elle fixa sur lui deux yeux humides.

Alors oubliant tout, elle se leva, détacha la rose qui ornait son corsage et l'offrit au jeune ménestrel en disant :

— Jamais, mon doux ami, je n'ouïs rien d'aussi touchant! Jouez encore, je vous prie, car je veux tenir toute ma promesse.

— Tu ne la tiendras point, malheureuse! s'écria le comte et, dans un accès de rage, il tira son poignard et le plongea dans le cœur de sa femme, qui tomba morte.

Roland poussa un cri, sauta sur le poignard, le retira du sein de la jeune femme, l'enfonça dans le cœur du comte de Bitremont et s'enfuit.

V

Il resta vingt ans sans reparaître. On le crut mort; mais il revint et nul ne le reconnut. Le dos voûté, les yeux hagards, la barbe et les cheveux gris, les joues creuses, combien il était changé!

La vue de Cécile assassinée avait égaré sa raison. Il croyait la jeune femme toujours vivante, mais perdue pour lui, et il la cherchait partout.

De grand artiste il était devenu un pauvre guisterneux. Il allait jouant de la viole par les tavernes et les cabarets, vivant de la charité publique et se chauffant à la cheminée du bon Dieu.

C'était le hasard qui le ramenait aux lieux de sa naissance. La nuit était fermée, quand il se trouva devant le château d'Antoing. Il le regarda et soudain il se fit comme une éclaircie dans sa tête; à la lumière blanche de la lune, il avait reconnu le vieux manoir.

Il franchit les murs du parc et, au bout de quelques pas, il aperçut une chapelle ouverte. Il y entra.

Au milieu de la chapelle s'élevait un tombeau de marbre où se tenait debout une femme jeune et merveilleusement belle. Drapée dans un grand manteau de cérémonie, le front ceint de la couronne comtale, le cou orné d'un collier de rubis, les bras croisés, les yeux au ciel, elle semblait écouter les concerts des anges.

C'était la statue de Cécile, et l'artiste l'avait faite si ressemblante, que Roland poussa un cri et crut voir Cécile elle-même en chair et en os.

— Après vous avoir cherché vingt ans, je vous retrouve enfin, dame de beauté ! s'écria-t-il. Ah ! j'espère encore toucher votre cœur et faire pleurer vos beaux yeux !

VI

Il accorda sa viole et se redressa. Il commença alors un chant bizarre

et sublime où sanglotait la plainte la plus déchirante qui soit jamais sortie d'une âme désolée.

Tout à coup, ô prodige ! l'immobile visage de la statue se voila d'une tristesse profonde, ses yeux s'emplirent de larmes et regardèrent le musicien avec une tendresse ineffable.

Quand il eut fini, la dame décroisa ses bras de marbre, porta la main à son collier, en détacha le plus beau rubis et le présenta à Roland.

Le ménétrier prit en tremblant la pierre précieuse, puis la statue recroisa ses bras et rentra dans son immobilité.

Eperdu d'amour, Roland tomba à genoux et s'écria :

— Merci ! dame de beauté, vous avez tenu votre promesse ; mais est-ce donc l'artiste seulement qui a eu l'heur de vous plaire ? Oh ! je vous en supplie, dites un mot, faites un geste qui prouve que l'homme aussi a touché votre cœur !

Mais la statue resta muette et impassible, et Roland s'éloigna désespéré.

Il erra toute la nuit et le jour suivant par la campagne. Le soir, épuisé de fatigue, il demanda l'hospitalité dans une ferme. On eut pitié de lui et on l'envoya au grenier.

Le matin, avant l'aube, des hommes d'armes vinrent qui le fouillèrent et trouvèrent sur lui la pierre précieuse ; ils le conduisirent devant le juge.

Aux questions du magistrat, il répondit que le rubis lui avait été donné par la comtesse. Le juge crut qu'il feignait la folie, le reconnut coupable de sacrilége, et le condamna pour l'exemple à être pendu sur l'heure, en face de la chapelle où il avait commis son crime.

Suivi d'une grande foule de peuple, Roland s'avança entre les gardes. Il ne comprenait pas où on le menait, ni ce qu'on lui voulait.

En arrivant au lieu du supplice, il aperçut la statue de Cécile. Un éclair de raison se fit jour dans son âme. Il releva la tête.

— Il est d'usage, dit-il, qu'on accomplisse le dernier vœu d'un condamné à mort. Qu'on me rende ma viole, je désire en jouer encore une fois !

VII

On lui remit son instrument. Il alla se placer devant la statue et entonna son chant de mort.

— C'est pour vous, dame, que je meurs, disait la funèbre lamentation. Je ne regrette point la vie, puisque vous ne m'avez jamais aimé ; mais

ma mémoire sera chargée d'un crime dont, vous le savez, je suis innocent ; le souffrirez-vous ?

Et, pendant que sa viole se plaignait ainsi, il fixait ardemment ses regards sur le visage muet de la statue.

Au fur et à mesure qu'il jouait, la raison lui revenait. Bientôt il reconnut que ce n'était pas Cécile qu'il avait devant les yeux, mais son image, une froide statue de marbre.

Le guisterneux remarquait en outre qu'elle ne portait plus ni son collier de rubis, ni sa couronne de perles. On les lui avait ôtés par prudence et pour ne plus tenter les voleurs.

— Oh ! c'est bien fini, disait la viole, et vous ne tiendrez pas votre promesse jusqu'au bout. Rien maintenant ne peut plus me sauver. Adieu donc, vous que j'ai tant aimée !

A ce moment une voix cria : — Regardez ! et un long frémissement courut dans la foule.

Le front de la statue se voilait de deuil, ses yeux s'attendrissaient. Bientôt deux larmes y parurent et descendirent lentement le long de ses joues de marbre.

La statue décroisa ses bras, rapprocha ses mains ouvertes, y reçut les deux larmes qui se condensèrent en grosses perles, et les présenta au pauvre guisterneux.

VIII

Le peuple cria miracle et délivra Roland.

Dès lors la raison lui fut tout à fait rendue et il redevint un grand artiste.

La chapelle fut bientôt un but de pèlerinage, et les musiciens choisirent pour patronne Cécile, la tendre fille du duc d'Antoing, qui aimait tant la viole d'amour, qu'à l'ouïr ses yeux de marbre pleuraient des perles.

CHARLES DEULIN.

LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

LES CONCERTS POPULAIRES [1]

Quand nous allons à l'Opéra, la musique que nous y entendons exprime des sentiments qui nous sont plus ou moins familiers. Tel morceau vise à peindre les douceurs ou les violences de l'amour, tel autre, les emportements de la haine ou de la jalousie, tel autre enfin, la colère, la crainte, la joie, la douleur, etc..... La musique ne fait que traduire dans son langage ces différentes passions, dont le drame nous explique les jeux variés et auxquels l'action scénique donne en quelque sorte un corps. Mais allons maintenant entendre une symphonie. Ici, nous ne pouvons plus nous guider sur aucun livret; la musique ne traduit plus un sentiment défini ou une scène tracée d'avance par le drame qui lui sert de canevas; elle devient une abstraction, c'est de la *musique absolue*, si j'ose m'exprimer ainsi.

Elle sort du domaine de la réalité pour prendre hardiment son essor vers les hauteurs de l'idéal. Libre de tous les liens qui pourraient embarrasser sa marche, le compositeur abandonne la peinture des passions humaines pour se livrer sans réserve aux ravissements du lyrisme et aux caprices de son imagination. Il sait, suivant les expressions si pittoresques de Berlioz, mêler les péripéties sanglantes du drame aux extases de la contemplation, faire succéder aux fureurs de la passion les caprices charmants de la fantaisie et les langueurs divines de la rêverie, faire rire et pleurer tour à tour, confondre tous les genres dans un vaste tableau,

(1) Voir le numéro du 15 octobre.

peindre le fleuve de la vie tantôt grossi par les orages et tantôt reflétant en ses eaux limpides les rivages enchantés qu'il traverse, enfin reproduire par les couleurs de l'instrumentation les bruits, le scintillement et les harmonies infinies du monde extérieur.

Fort bien! mais quelle va être l'impression de l'auditeur encore inexpérimenté qui se trouve pour la première fois en face d'une de ces vastes compositions? En général, il n'éprouve tout d'abord qu'un sentiment : l'étonnement. Il comprend instinctivement qu'il se trouve en présence d'une œuvre grandiose, mais son esprit, accoutumé à la précision et naturellement porté à ramener toutes ses conceptions à un plan défini d'avance et circonscrit par des bornes étroites, s'égare au milieu des immensités sans limites qui s'ouvrent devant lui. Procédant du connu à l'inconnu, il cherchera presque toujours à placer sous la musique une action dramatique quelconque, et Dieu sait s'il se torturera l'imagination pour prêter à l'auteur une foule d'idées plus étranges les unes que les autres. Une fois engagé dans cette fausse direction, il ira toujours en s'égarant de plus en plus jusqu'à ce qu'une âme compatissante vienne lui dire : « Ne faites donc pas tant de frais d'imagination, écoutez et laissez-vous toucher. » Suivant ce sage conseil, notre auditeur se recueille, il suit attentivement la pensée du musicien à travers ses mille transformations, il analyse ses impressions, puis, tout à coup, le nuage qu'il avait devant les yeux se déchire, il comprend, il s'émeut, il se passionne, il admire : *Lux facta est!*

Quels vastes horizons se sont ouverts tout à coup aux yeux encore éblouis de cet auditeur, qui ne connaissait jusqu'alors que l'opéra, ou même qui ne s'était jamais élevé au-dessus des platitudes de l'opéra bouffe! Cette symphonie qu'il vient d'entendre l'a vivement impressionné, mais la sensation n'est pas de celles qu'il a éprouvées maintes fois au théâtre. Sans doute, les chefs-d'œuvre de l'art dramatique l'avaient pénétré d'une émotion profonde et quelquefois plus violente ; ici, ce qu'il ressent, c'est une émotion calme, pleine de sérénité et je dirai volontiers de béatitude. Il est dominé et charmé tout à la fois par la forme savante et les allures sévères de cette sublime expression de l'art lyrique; la symphonie élève son esprit en lui révélant le sentiment du beau dans toute sa perfection.

Ah! ce sont là de grandes leçons, et l'esprit comme le goût se forment bien vite à pareille école! Encourageons donc, par tous les moyens possibles, l'institution de concerts destinés à nous faire connaître ces immortels chefs-d'œuvre de l'esprit humain!

Cette institution, d'une haute portée morale, est utile pour le public

dont elle assainit le goût ; elle est utile pour les artistes et pour les compositeurs qui trouvent dans l'audition fréquente de tant de chefs-d'œuvre le complément indispensable de leurs études musicales. En outre, et ce n'est pas là son résultat le moins précieux, elle contribuera certainement à enrichir notre école française d'une nouvelle branche de musiciens, la branche des symphonistes.

La jeune école compte déjà des symphonistes distingués, qui promettent beaucoup pour l'avenir ; favorisez donc leurs débuts, accueillez avec indulgence les œuvres qui marqueront des tendances élevées, et surtout donnez aux compositeurs les moyens de se faire entendre, c'est-à-dire multipliez les Sociétés de musique instrumentale. Ces Sociétés sont encore très rares, mais il s'en fonde chaque jour de nouvelles, et le succès qui a accueilli leurs premiers essais est d'un heureux présage pour l'avenir. Nous avons déjà parlé des Concerts du Conservatoire ; quelques mots maintenant au sujet des autres Sociétés de concerts. A leur tête nous placerons naturellement les Concerts populaires, les premiers qui aient réellement commencé à *populariser* la musique classique.

Fondée vers 1853, *la Société des Jeunes Artistes* donna d'abord quelques concerts dans la salle Herz, sous la direction de M. Pasdeloup. Les débuts furent pénibles et les premiers résultats peu brillants. Le public se décidait avec peine à sacrifier à un simple concert le temps et l'argent qu'il donnait bien plus volontiers au théâtre. Peut-être eût-il moins hésité s'il s'était agi des concerts du Conservatoire, dont l'immense réputation était depuis longtemps établie ; mais une société nouvelle, composée d'éléments nouveaux et à peine connus, offrait peu de garanties et n'exerçait pas une grande attraction.

Cependant un certain nombre d'amateurs de musique classique assistèrent assez facilement aux premières séances de la jeune société. Leur nombre, d'abord fort restreint, s'accrut de jour en jour, puis le vrai public finit par s'adjoindre peu à peu à ce premier noyau d'amateurs, et bientôt, grâce à l'intelligence des artistes, grâce au zèle de leur chef, la Société des Jeunes Artistes commença à acquérir une certaine importance, si bien que, le théâtre de ses premiers débuts ne pouvant plus contenir la foule qui s'était enfin décidée à en prendre le chemin, elle dut se transporter sur une scène plus vaste et vint s'établir au Cirque Napoléon, sous le nom de *Société des Concerts Populaires.*

La nouvelle salle pouvait contenir un grand nombre de spectateurs ; elle était située dans un quartier populeux, éloigné des théâtres lyriques et des salles de concerts, les séances avaient lieu le dimanche dans le jour ; enfin le prix des places était à la portée de toutes les bourses ; tous

ces différents éléments, calculés avec habileté, conduisirent à un succès presque inespéré. En outre quelques innovations assez heureuses vinrent ajouter à la popularité de la nouvelle entreprise. Le Conservatoire avait le tort de se renfermer dans une immobilité, fort majestueuse sans doute, mais aussi fort monotone. Confiné dans un répertoire assez borné, qu'il ne s'occupait guère de rajeunir par l'adjonction de quelques œuvres moins connues, il était resté à peu près inaccessible aux œuvres contemporaines et fort inhospitalier pour les artistes, qui venaient chercher à Paris la consécration d'une renommée déjà établie dans les principales villes européennes. Les Concerts populaires se montrèrent plus hardis et plus entreprenants. Tout en laissant la place d'honneur aux chefs-d'œuvre de l'école classique, ils ouvrirent leurs programmes à des œuvres plus modernes choisies avec soin, et accueillirent toujours avec faveur les virtuoses français ou étrangers qui sollicitaient l'honneur d'être présentés par eux au public parisien. Le public, souvent embarrassé d'occuper son dimanche, surtout dans la mauvaise saison, accepta avec empressement le nouveau genre de divertissement qui lui était offert. Venu la première fois par curiosité, il revint les autres fois par intérêt. Il se mit à étudier, avec non moins d'ardeur que d'intelligence, ce répertoire si riche et si nouveau pour lui.

Les chefs-d'œuvre d'Haydn et de Mozart le pénétrèrent d'admiration, les grandes époques de Beethoven excitèrent son enthousiasme au plus haut degré. Peu à peu son goût musical se forma, son jugement s'exerça, et son admiration, un peu inconsciente les premiers jours, devint plus raisonnée dans la suite; à propos de certaines compositions modernes, dont la réputation n'était pas encore consacrée, il fit preuve à plusieurs reprises d'un goût assez éclairé. Naturellement quelques-unes de ces œuvres ne passèrent pas sans soulever des protestations ; aucunes même devinrent l'occasion de véritables luttes artistiques, et le spectacle de ces disputes, parfois un peu trop vives, remplissait de joie tous ceux qui s'intéressent au progrès de l'art et qui avaient si souvent déploré l'indifférence du public pour la musique sérieuse.

Ce réveil du goût musical coïncidait, bizarre rapprochement, avec le triomphe de l'opéra bouffe sur toutes nos scènes de genre, et ce fut souvent un problème pour nous que de voir le même public courir dans la journée aux concerts populaires pour entendre les chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven, et se presser le soir dans les petits théâtres pour se divertir aux grosses bouffonneries d'Offenbach et d'Hervé. Mon Dieu ! je ne voudrais pas faire de grandes phrases à la Joseph Prud'homme, crier à la corruption byzantine et pleurer sur les ruines du temple de

Melpomène ! Chaque chose en son temps ; et je ne fais pas un crime aux gens qui goûtent la musique classique de s'amuser des facéties de l'opéra bouffe. L'opéra bouffe est un plaisir grossier, mais on y rit parfois de bon cœur, et c'est si bon de rire ! On ne peut pas exiger de tout le monde le goût exclusif des plaisirs délicats et des divertissements sérieux.

Le vrai musicien, au goût fin et sévère, est un peu absolu ; il n'estime rien, à l'exception des chefs-d'œuvre de l'art ou tout au moins des œuvres qui marquent un talent réel et des tendances élevées. En dehors de la grande église dont Mozart, Beethoven et Haydn sont les dieux, point de salut ; anathème sur les infidèles ! anathème sur leurs grossières idoles ! Cet excès de vertu est assurément fort respectable, je le comprends, et je l'excuse d'autant plus volontiers que je suis, je l'avoue, un des fanatiques les plus intraitables de cette religion du beau absolu. Je ne veux pas m'en faire un titre de gloire, bien loin de là, car je reconnais avec vous que l'absolu en toute chose est une erreur, et j'apprécie mieux que personne cette maxime si vraie et si sensée du sage :

Il faut parmi le monde une vertu traitable ;
A force de sagesse on peut être blâmable.
La parfaite raison fuit toute extrémité
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.

Mais, enfin, j'ai beau me raisonner, je ne puis voir sans chagrin le succès de ce genre, je voudrais bien dire honteux, mettons simplement déplorable. L'opéra bouffe dépravе le goût; le théâtre doit être avant tout moral et utile ; je veux bien qu'il soit gai, qu'il rie, qu'il badine, mais pourtant sans trop s'écarter de sa devise : « *Castigat ridendo mores.* » L'opéra bouffe constitue un monstrueux abus d'un langage qui n'est beau et respectable que lorsqu'il sert d'expression aux conceptions les plus élevées de la pensée humaine. La musique cesse d'être un art quand on ne s'en sert que pour lui faire exprimer des banalités ou des grossièretés, et je regrette sincèrement qu'on n'ait pas trouvé un terme particulier pour désigner cette *suite de sons*, qui compose un opéra bouffe, car il est vraiment pénible de se servir de la même expression pour qualifier le langage divin de *Don Juan* et de *Guillaume Tell* et l'argot de l'*Œil crevé !* Les écrits de Vadé, les farces de Tabarin et les parades de la foire Saint-Laurent étaient souvent pleines d'esprit et de sel et fort divertissantes ; mais enfin jamais personne n'a osé les qualifier de *littérature* et les désigner du même nom que les œuvres de Racine et de Boileau ! Pourquoi ne ferions-nous pas de même en musique ? L'opéra bouffe

habitue le public aux plaisirs faciles, et il le dégoûte peu à peu des récréations plus relevées, qui exigent une certaine attention et un travail de l'intelligence, si bien que le public en arrive bientôt à considérer comme une fatigue et comme une étude fastidieuse le spectacle des œuvres que, suivant son expression favorite, *il ne comprend pas du premier coup*. Enfin, l'opéra bouffe a détourné un certain nombre de nos jeunes compositeurs des études sérieuses et des aspirations élevées dont l'artiste ne doit jamais se départir. Bien des musiciens se sont vus réduits à sacrifier au goût du jour pour se procurer des ressources que l'art ne pouvait plus leur fournir; il fallait bien vivre, et les théâtres, impitoyablement fermés aux œuvres sérieusement méditées, ne s'ouvraient qu'à la bouffonnerie à la mode ! Parmi ces compositeurs, il y en a, et c'est le plus grand nombre, qui n'étaient guère en état de faire autre chose; mais, à côté de ces *industriels*, on pourrait citer deux ou trois artistes de race, nourris de fortes études, lauréats de nos Conservatoires, et vraiment capables de prétendre à des succès de meilleur aloi. Ce sont des hommes perdus pour l'art, et nous les regrettons; mais en même temps que nous déplorons leur défection, ne sentons-nous pas redoubler notre estime pour ces autres artistes convaincus qui sont restés fermement attachés au grand art et n'ont jamais consenti à renier le vrai Dieu pour fléchir le genou devant les idoles populaires?

Mais en voilà assez sur ce sujet : aussi bien toutes ces récriminations, outre qu'elles paraîtront ridicules à beaucoup de personnes, sont à peu près inutiles. Bien des critiques n'ont pas cessé de les proférer depuis une dizaine d'années : ils ont prêché dans le désert; et si la vogue de l'opéra bouffe est entamée, c'est moins à leur influence qu'il faut l'attribuer qu'à la lassitude bien naturelle du public, qui commence à s'en dégoûter, comme il se dégoûte à la longue de tout ce qui n'est qu'affaire de mode. Pour ma part, je n'hésite pas à l'imputer à cette première cause; mais je suis en outre convaincu que la propagation de la musique classique due aux concerts populaires y a fortement contribué. Initié aux plus belles conceptions des maîtres, le public n'a pas manqué d'établir une comparaison entre les chefs-d'œuvre de la grande école et les *compositions simili-musicales* qu'on lui faisait entendre chaque soir sur les scènes bouffes, et naturellement la comparaison n'a pas été à l'avantage de la *musique article de Paris !* Tel pianiste amateur, fort désagréable, du reste, qui passait son temps à jouer polkas, quadrilles, *Variations*, *Mosaïques*, *Bouquets de mélodies*, *Maisons d'or* et autres inepties, se mit à étudier les sonates de Beethoven et de Mozart. On en revint peu à peu aux modèles du bon goût et on s'aperçut, non sans

étonnement, que les œuvres de génie, qui avaient tant enthousiasmé nos pères, ne sauraient vieillir et n'avaient jamais été surpassées. Cette éducation individuelle, provoquée par les concerts populaires, fournit à cette institution un nombreux contingent d'adeptes éclairés et lui imprima une nouvelle et puissante impulsion. Voici déjà que la salle du Cirque est devenue trop petite ; une société d'artistes vient s'établir à l'Odéon au milieu de la saison dernière, et le public accourt en foule à ces nouveaux concerts ! Je connais peu d'exemples d'un succès aussi prompt et aussi vif, et je ne doute pas que toute nouvelle tentative sérieuse, faite dans cette voie par des artistes capables de mener l'entreprise à bonne fin, ne soit couronnée d'un égal succès. Mentionnons encore pour mémoire les concerts du Châtelet.

Mais ce n'était pas assez de réformer l'art musical; il était donné à la révolution classique, déterminée par l'institution des Concerts populaires, de s'étendre au-delà de ses frontières naturelles et d'exercer une influence salutaire sur l'art dramatique lui-même.

H. MARCELLO.

(La fin prochainement.

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS CABINETS

Quatrième article (1).

CHAPITRE III.

(Suite.)

IFFÉRENTES causes jetèrent pendant quelque temps le désarroi dans la troupe et firent changer, souvent même contremander le spectacle. Ce fut d'abord une indisposition de M. de Meuse qui fit remettre la représentation de *la Mère Coquette*, de Quinault. Puis la nouvelle de l'étrange mort de M. de Coigny, auquel le roi, accoutumé à le voir dès son enfance, avait toujours marqué une amitié particulière, occasionna un relâche le jour même (lundi 4 mars) où l'on devait donner la reprise de *l'Enfant prodigue*. Tout était prêt, on allait lever la toile, quand tout à coup ordre vint d'ajourner le spectacle. Le perruquier Notrelle s'exprime ainsi à ce propos dans son Mémoire : « Ce jour-là, dans le moment qu'on étoit prest à jouer et que les acteurs étoient coeffés et préparés, il y a eu contre-ordre. Mais comme l'ouvrage a été fait et que Notrelle a été pour cela deux jours à Versailles, il espère qu'on ne lui refusera pas de lui passer en compte ce qui suit. »

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre et 1er novembre.

Ce tragique événement demande à être élucidé. Voici ce qu'on lit dans le journal de Barbier :

Il est arrivé, la nuit du dimanche 3 au lundi 4, un malheur épouvantable sur le chemin de Versailles. Il fait plus froid depuis quelques jours qu'il n'a fait de l'hiver ; il neige depuis trois ou quatre jours, et, la nuit de dimanche, la neige tombait par de gros flocons, de manière que la terre en était couverte. Il est d'usage ici que les seigneurs vont plus de nuit que de jour ; rien ne les arrête, et c'est le bon air. M. le comte de Coigny, lieutenant-général, colonel-général des dragons, cordon bleu, gouverneur du château de Choisy, favori du roi, fils du maréchal de Coigny vivant, soupait chez Mademoiselle, princesse du sang, dont il a été toujours *ami*, ce qui a beaucoup contribué à son avancement, où il fut d'une gaîté charmante.

Comme il était d'une partie de chasse avec le Roi, le lundi matin, il monta dans sa chaise de poste, accompagné d'un coureur, entre une heure et deux heures après minuit, pour aller coucher à Versailles. Mademoiselle lui représenta qu'il était fou de se mettre en chemin par le temps qu'il faisait, et qu'il ferait mieux de coucher à Paris et d'en partir à sept heures du matin. Son postillon lui dit, dans la cour de Mademoiselle, qu'il était gelé et aveuglé par la neige, qu'il ne verrait pas son chemin. — Vous avez toujours peur, vous autres, dit-il, marchons.

Vis-à-vis du village d'Auteuil, il y a des fossés sur la droite du chemin ; le postillon ne voyait ni ne sentait le pavé, la chaise a versé dans le fossé. On dit que M. de Coigny a cassé une glace avec sa tête, et qu'elle lui a coupé la gorge ; d'autres, qu'il s'est donné un coup au derrière de la tête dans un endroit mortel ; bref, il est mort sur-le-champ. Le courrier, quoique blessé, est venu à Paris porter cette belle nouvelle à l'hôtel pour le faire enlever. Pour la chaise, elle est restée dans le fossé, et a été vue le matin par tous les passants.

Le roi a demandé lundi matin si Coigny était à Versailles. On lui a dit qu'il avait versé la nuit en venant. Il a demandé s'il était blessé, on lui a répondu tristement qu'il l'était très dangereusement. Le roi a entendu qu'il était mort, s'est retiré dans son cabinet et a contremandé la chasse *et même la comédie qu'on devait jouer le soir à Versailles.*

..... Mais le mardi la nouvelle change. On dit que c'est un duel et qu'on était convenu de renverser une chaise dans le fossé. On a nommé le prince de Dombes, le comte d'Eu, le duc de Luxembourg et M. de Fitz-James.

C'était en effet le prince de Dombes, Louis-Auguste de Dombes, fils aîné du duc du Maine, colonel-général des Suisses et Grisons, prince du sang et, de plus, basson à l'orchestre des petits appartements, qui avait tué en duel le comte de Coigny.

A Versailles, au jeu du roi, M. de Coigny, qui perdait contre le prince de Dombes des sommes considérables, s'oublia jusqu'à dire assez haut : « Il faut être bâtard pour avoir tant de bonheur. » Le mot était d'autant plus sanglant qu'il s'adressait au petit-fils de madame de Montespan. Le prince, voulant avant tout éviter un éclat, se pencha sans affectation à l'oreille du comte et lui dit simplement : « Vous pensez bien, monsieur, que nous allons nous voir tout à l'heure. » Le jeu continua, et la nuit était fort avancée quand ils reprirent ensemble le chemin de Paris. Ils convinrent que la rencontre aurait lieu sur la route au point du jour. Mais les nuits sont longues dans cette saison, et le jour commençait à poindre quand ils mirent pied à terre au bord de la Seine, entre le village d'Auteuil et la ferme de Billancourt. Les laquais allumèrent des flambeaux, et c'est à la lueur douteuse des torches et de l'aube naissante, sur un épais tapis de neige qu'ils croisèrent le fer : M. de Coigny eut la gorge traversée de part en part et mourut sur la place.

La chaise, renversée dans un fossé, fut abandonnée sur la route ; on espérait ainsi donner le change à la curiosité publique. Mais les détails du duel, bientôt divulgués, devinrent, à Paris et à Versailles, le sujet de toutes les conversations ; on allait en pélerinage visiter le lieu du combat. C'était encore en 1748 un endroit désert, qui fut alors baptisé le *Point-du-Jour*.

« Mademoiselle — ajoute Barbier, — a été très chagrine de cette mort. Il n'en a plus été question un mois après. » Le deuil du roi et de la cour ne fut pas non plus de longue durée. Huit jours après, le 10 mars, madame de Pompadour reprenait, et cette fois sans encombre, le *doliman* de taffetas rose d'*Almasis*, tandis que le prince de Dombes, le héros de cette tragédie, jouait tranquillement sa partie de basson à l'orchestre.

Le dimanche 10 mars, on devait jouer *le Méchant*, mais M. de Nivernois s'étant trouvé incommodé, on représenta *Almasis* et *Ismène*. M. de Courtenvaux dansa dans la première pièce, où madame Trusson avait cédé une partie de son rôle à madame Marchais. Dans *Ismène*, M. de la Salle chanta à la place du duc d'Ayen ; ils étaient tous deux fort enrhumés, et l'on n'avait pas voulu que ce dernier jouât le principal rôle dans les deux pièces.

Le *Méchant* avait été remis au samedi 16, et l'on devait donner avec une comédie sans nom d'auteur, *le Fat puni* (de Pont de Veyle), mais la marquise eut la migraine dès le matin ; elle espérait pourtant jouer, mais la douleur ayant fort augmenté l'après-dîner, elle fut obligée de se mettre au lit et force fut de décommander le spectacle.

Quoique l'état de souffrance de la marquise se fût prolongé, il put y

Boucher pinx. A. Martial sculp.

LE BALLET

avoir représentation le jeudi 21 mars ; on joua *Zénéide* et l'opéra de La Bruère et Mondonville, *Erigone*. Bien qu'étant toujours enrouée, la marquise put jouer dans la comédie en compagnie de madame de Livry, qui conserva son rôle de Gnidie, de madame Marchais remplaçant madame de Brancas dans le rôle de la Fée, et de M. de Duras qui joua Olinde à la place du duc de Nivernois ; mais quand elle voulut chanter Érigone, elle fut obligée d'y renoncer et de céder la place au jeune Lecamus, page de la musique du roi, qui, pris ainsi à l'improviste et forcé de lire le rôle, dut faire assez triste figure dans l'une des plus gracieuses créations de la marquise.

Le mardi 26 mars, deuxième représentation du *Pédant*, et première représentation du prologue et de l'acte de *Cléopâtre*, des *Fêtes grecques et romaines*, de Fuzelier et Colin de Blamont, jouées à l'Opéra le 17 juillet 1723. La marquise n'étant pas complétement rétablie, la duchesse de Brancas fut chargée de remplir le rôle de Cléopâtre.

Acteurs dans le prologue :

Apollon.....	*(Thévenard)*.....	*Le marquis de la Salle.*
Clio.....	*(Mlle Lemaure)*.....	*Madame Trusson.*
Erato.....	*(Mlle Antier)*.....	*Madame Marchais*
Terpsichore....	*(Mlle Prévost)*.....	*La demoiselle Puvigné.*

Acteurs dans l'acte de *Cléopâtre :*

Antoine.....	*(Thévenard)*.....	*Le duc d'Ayen.*
Eros.....	*(Grenet)*.....	*Le vicomte de Rohan*
Cléopâtre.....	*(Mlle Antier)*.....	*La duchesse de Brancas.*
Une Egyptienne	.....	*Madame Trusson.*

Le jeudi 28 eut lieu la rentrée de madame de Pompadour. On joua d'abord *Erigone*, puis on répéta le prologue seul des *Fêtes grecques et romaines*. Après un entr'acte d'une petite demi-heure, pendant lequel le roi alla voir la Dauphine, on joua l'acte de *la Vue*, du *Ballet des Sens*, paroles de Roy, musique de Mouret, joué à l'Opéra le 5 juin 1732.

L'Amour.....	*(Mlle Lemaure)*.....	*Madame de Pompadour.*
Zéphire.....	*(Mlle Petitpas)*.....	*Madame Marchais*
Iris.....	*(Mlle Eremans)*.....	*Madame Trusson*
Aquilon.....	*(Dun)*.....	*M. de la Salle*

La marquise, qui brilla dans ce nouveau rôle, avait confirmé, par ce choix, le jugement que le public avait porté naguère sur les quatre actes de cet ouvrage :

Comment donc, à ce que je vois,
Il est bien mal en son harnois.
Il est sourd comme une statue;
Le goût, *le* toucher, *l'*odorat
Chez lui sont en mauvais état :
Il n'a rien de bon que la vue.

La clôture de la saison théâtrale eut lieu le samedi 30 mars; aussi dit-on en badinant que c'était pour la capitation, comme c'était l'usage à l'Opéra : on appelait ainsi la dernière représentation avant la Passion, qui était toujours donnée au profit des artistes. Il faut voir avec quel plaisant amour-propre Laujon raconte comment son ouvrage d'*Eglé* eut l'honneur d'être désigné pour faire partie de ce spectacle.

La troupe avait décidé qu'elle choisirait, pour sa capitation, la comédie et l'acte d'opéra qui auraient réussi le plus complètement. Gresset réunit tous les suffrages en faveur de la comédie; mais sur l'opéra? le choix fut longtemps indécis entre l'acte d'*Ismène* et celui d'*Eglé*. Nous avions, Lagarde et moi, des rivaux redoutables; on faisait valoir fortement pour nos anciens, nombre de succès antérieurs au dernier. Croirait-on que ce titre incontestable fut précisément celui qui fit pencher la balance de notre côté, et, contre toute apparence, leur enleva la palme ? « Un honneur de plus, dit-on alors, n'est pas nécessaire à leur gloire; il est peu pour eux, il est tout pour de jeunes auteurs à qui l'habitude des succès n'est pas aussi familière et que l'on doit encourager. » Ainsi donc, la cause de la jeunesse l'emporta sur celle de l'expérience. Il fut définitivement arrêté que la troupe donnerait pour sa capitation la comédie du *Méchant* et l'acte d'*Eglé* (1).

Le programme se composa donc d'*Eglé*, de l'acte de *la Vue*, et de l'acte de *Cléopâtre*. La veille, ces trois pièces avaient été répétées avec les machines et les habits. « Cette répétition fut une vraie représentation, écrit Luynes. Madame de Pompadour voulut donner cet amusement à quelques dames de ses amies de Paris et à quelques hommes de ce pays-ci, qui n'ont pas permission d'y entrer quand le roi y est. »

Cette représentation débuta par un compliment au roi, de Roy pour les paroles et de Colin de Blamont pour la musique; ce fut le marquis de la Salle qui le chanta, travesti en Apollon.

D'un peuple de Héros le maître et le modèle,
Toujours avide de travaux,
Entend Bellone qui l'appelle.
Il va partir; il vole à des succès nouveaux .

(1) Laujon, *Note sur la représentation d'Eglé.*

Doux plaisirs, de sa présence
Osez encor profiter ;
Charmez son impatience,
Sans espoir de l'arrêter.

Aimables filles de Mémoire,
Chères délices de sa Cour,
Vous qui partagiez tour à tour
Les moments qu'il rend à la Gloire,
A peine vous aurez jusques à son retour
Le temps de préparer tous vos chants de victoire.

Le dieu des oracles ne mentit pas cette fois aux promesses faites en son nom; quelques jours plus tard, Louis XV partait pour suivre les opérations de cette guerre qui se termina bientôt par la paix d'Aix-la-Chapelle.

Dans la fête de l'acte de *la Vue*, un des suivants de Flore chanta la cantatille suivante, des mêmes auteurs, adressée à madame de Pompadour qui représentait l'Amour.

O vous, qui d'une aile légère
Parcourez cent climats divers,
Partez, Nymphe aux cent voix, volez, fendez les airs :
Que le dieu qui règne à Cythère
Soit chanté dans tout l'univers.
Quand Psyché lui rendit les armes,
Ce n'était qu'un essai du pouvoir de l'Amour :
Avait-il rassemblé, comme dans ce beau jour,
Tant de talens et tant de charmes?

Les décors surtout paraissent avoir obtenu l'assentiment général. « On ne peut rien ajouter à la perfection du jeu, du goût et de la voix de madame de Pompadour, écrit Luynes. Madame Marchais a une petite voix, mais jolie. Madame Trusson en a une plus grande et plus agréable. Les décorations sont charmantes, le vaisseau de Cléopâtre est beaucoup mieux qu'à l'Opéra; et dans l'acte de *la Vue*, l'arc-en-ciel est parfaitement bien représenté (1). »

(1) Voici ce que Mouffle d'Angerville écrivit plus tard à propos de l'année 1748 : « Nous avons dit que madame de Pompadour jouait très bien la comédie. Il y avait fréquemment des spectacles aux petits appartements, où les personnages les plus illustres et les plus graves de la cour se livrèrent à cet art pour amuser le Roi. C'est à elle qu'on doit ce goût scénique qui s'est emparé généralement de toute la France, des princes, des grands, des bourgeois ; qui a pénétré jusque dans les couvents, et qui, empoisonnant les mœurs dès l'enfance par cette foule d'élèves dont ont besoin tant de spectacles, a porté la corruption à son comble. » (*Vie privée de Louis XV*, II, 306.)

Le lendemain de la fermeture du spectacle, madame de Pompadour distribua, de la part du roi, des présents à quelques-uns de ceux qui avaient pris part aux divertissements. Moncrif, le sous-directeur du théâtre, — qui, bien que lecteur de la reine, se plaisait à écrire des pièces pour la marquise, et auquel Marie Leckzinska avait dit, un jour qu'il l'entretenait d'un de ses ouvrages récemment applaudi : « Voilà qui est bien, mais en voilà assez, » — Moncrif eut une belle montre à répétition ; MM. de Dampierre, Ferrand et Duport, une tabatière avec le portrait du roi ; et les autres musiciens amateurs, soit une montre, soit une tabatière. Quant aux musiciens de profession, ils furent payés en argent et reçurent chacun 25 ou 30 louis. Mais les auteurs d'*Eglé* furent particulièrement bien traités. On créa pour Lagarde la place de maître d'orchestre de l'Académie de musique, fonction qu'on détacha de celles des directeurs Rebel et Francœur ; et Laujon raconte dans son livre que, le jour même où l'acte d'*Eglé* lui valut des compliments de la bouche du roi, le comte de Clermont, dont il était premier secrétaire, le nomma secrétaire de ses commandements. Puis en 1750, dernière année des spectacles des petits cabinets, son protecteur joignit à cette place celle de secrétaire du gouvernement de Champagne et de Brie, que le roi venait de lui accorder.

CHAPITRE IV

TROISIÈME ANNÉE.

27 *Novembre* 1748. — 22 *Mars* 1749.

Le théâtre des petits cabinets était trop petit pour contenir tous ceux qu'on eût voulu y inviter, tant était vivement recherché l'honneur d'assister à ces spectacles intimes. Il fallait absolument remédier à ce défaut : le plus court, sinon le moins coûteux, était de construire une salle nouvelle. Ainsi fit-on. Le voyage de la cour à Fontainebleau fut le temps choisi pour bâtir un nouveau théâtre dans la cage du grand escalier de marbre ou des ambassadeurs, en s'efforçant de ne gâter ni le marbre ni les peintures. Ce théâtre était mobile et s'enlevait ou se remettait à volonté ; il devait suffire de quatorze heures pour le défaire et de vingt-quatre pour le rétablir.

Cet énorme travail ne se fit pas sans causer de grandes dépenses, et l'on disait tout bas qu'il avait coûté deux millions. Ces bruits parvinrent jusqu'à la marquise, et un soir, à sa toilette, elle les démentit en

ces termes : « Qu'est-ce que l'on dit que le nouveau théâtre que le Roi vient de faire construire sur le grand escalier coûte deux millions ? Je veux bien que l'on sache qu'il ne coûte que vingt mille écus, et je voudrais bien savoir si le Roi ne peut mettre cette somme à son plaisir, et il en est ainsi des maisons qu'il bâtit pour moi. » La marquise se trompait : ce n'est pas vingt mille écus, mais bien soixante-quinze mille livres que sa fantaisie d'artiste coûtait au trésor ; c'est le Roi lui-même qui le dit.

Le nouveau théâtre ouvrit ses portes le mercredi 27 novembre 1748 : la pièce d'inauguration était due, pour les paroles, à Gentil-Bernard et à Moncrif, et pour la musique, à Rameau ; elle était intitulée : *Les Surprises de l'Amour* (1) et comprenait un prologue et deux ballets.

Prologue, *Le Retour d'Astrée :*

Astrée.....	*Madame de Brancas.*
Un Plaisir.....	*Madame de Marchais.*
Vulcain..... ..	*M. le duc d'Ayen.*
Le Temps.....	*M. de la Salle.*

Premier ballet, *La Lyre enchantée :*

Uranie.....	*Madame de Pompadour*
L'Amour.....	*Madame de Marchais.*
Linus, fils d'Apollon.....	*M. de la Salle.*

Second ballet, *Adonis :*

Vénus.....	*Madame de Pompadour.*
L'Amour.....	*Madame de Marchais.*
Diane.....	*Madame de Brancas.*
Adonis.....	*M. le duc d'Ayen.*
Un suivant de Diane.....	*M. le vicomte de Rohan.*

Mercredi dernier, — écrit Luynes, — le Roi vit pour la première fois la nouvelle salle d'Opéra construite dans l'escalier des ambassadeurs. Il n'avoit point voulu y entrer jusqu'à la première représentation... M. de la Vallière a beaucoup d'honneur à l'arrangement du théâtre. Il est beaucoup plus grand que celui de la petite galerie ; les décorations sont faites avec beaucoup de goût. La place où le Roi se mit avec M. le Dauphin, madame la Dauphine et Mesdames, est assez grande pour contenir environ vingt-cinq personnes. Des deux côtés de la place du Roi, en allant au théâtre, il y a deux balcons, dont chacun peut tenir douze à quinze personnes Au-dessous du Roi, en face du théâtre, il y a des gradins où étaient M. le président Hénault, M. le président Ogier, en tout trente ou quarante personnes. Entre ces gradins et le théâtre est l'orchestre, qui est plus grand que celui de la petite galerie, et

(1) Représenté à l'Opéra le 31 mai 1757.

contient environ quarante places. Les musiciens et les spectateurs sont fort à leur aise, et l'on entend, de partout, facilement la voix des acteurs ; le mouvement des décorations et des machines se fait avec beaucoup de facilité et de promptitude. Cet ouvrage n'est pas aussi cher qu'on se l'imagine dans le public ; le Roi demanda avant-hier à M. le contrôleur-général combien il avoit donné de fois 15,000 livres. Le contrôleur-général croyoit que ce n'étoit que quatre fois ; mais le Roi le fit souvenir que c'était cinq.

La nouvelle salle fut admirée de tous ; décorations, costumes et machines plurent aux spectateurs, mais il n'en fut pas de même de l'Opéra. Au beau milieu de la représentation, le roi se prit à bâiller, et on l'entendit dire à l'un de ses voisins : « J'aimerais mieux la comédie. »

Malgré cet insuccès, la troupe ne se tint pas pour battue, et le mardi 3 décembre, elle donna une seconde représentation du même ouvrage, sans qu'il paraisse avoir été plus goûté : le seul point à noter, est que le duc d'Ayen céda son rôle du prologue à un nouvel arrivant, doué d'une belle voix, le chevalier de Clermont, fils de M. de Clermont-d'Amboise.

Le mardi 10, on donna devant le roi, le Dauphin et la Dauphine, le grand opéra de *Tancrède* (sans le prologue), paroles de Danchet, musique de Campra, représenté originairement à l'Opéra le 7 novembre 1702.

Herminie.....	*(Mlle Desmâtins)*.....	*Madame de Pompadour.*
Clorinde.....	*(Mlle Maupin)*.....	*Madame de Brancas.*
Une guerrière. Une nymphe..	*(Mlle Dupeyré)*.....	*Madame de Marchais.*
Tancrède.....	*(Thévenard)*..... ..	*M. le duc d'Ayen.*
Argan.....	*(Hardouin)*.....	*M. de la Salle.*
Isménor.....	*(Dun)*.....	*Le chevalier de Clermont.*
Un guerrier.....	*(Cochereau)*.....	*Le vicomte de Rohan*
Un sylvain.....	*(Boutelou)*.....	
La vengeance...	*(Desvoyes)*.....	

Le spectacle parut fort beau ; madame de Pompadour chanta avec une perfection qui ne laissait rien à désirer, MM. de la Salle et de Clermont brillèrent dans leur duo ; enfin, le duc d'Ayen se fit aussi applaudir, bien qu'il eût une voix moins éclatante que le chevalier de Clermont. Quant au vicomte de Rohan, il tenait bien trois rôles, mais dans les endroits où sa voix ne pouvait aller, il se faisait aider par Bazire, haute-contre de la musique. Cette soirée ne finit pas aussi bien qu'elle avait commencé. Au milieu de la représentation, M. de Maurepas remit au roi une lettre du lieutenant de police Berrier lui apprenant que le prince Édouard, réfugié en France, venait d'être arrêté sur son ordre au moment où il entrait à l'Opéra : cette nouvelle suffit pour attrister les esprits durant toute la fin de la soirée.

Les représentations se succédaient alors presque sans relâche : le jeudi 12, on donna *la Mère coquette*, de Quinault, jouée à la Comédie-Française le 18 octobre 1665.

Ismène..... ...	.....	*Madame la marquise de Livry.*
Isabelle, fille d'Ismène.	.....	*Madame de Marchais.*
Laurette, suivante....	(Mlle *Quinault*)...	*Madame la m^ise^ de Pompadour.*
Crémante.....	.....	*M. le marquis de Meuse.*
Acante, son fils.....	.....	*M. le duc de Duras.*
Le marquis.....	(*Raymond Poisson*)	*M. le marquis de Croissy.*
Champagne.....	.....	*M. le marquis de Gontaut.*
Le page du marquis..	.....	*M. le chevalier de Clermont.*

Cette comédie, fort bien rendue par toute la troupe, surtout par madame de Pompadour-Laurette et par le duc de Duras-Acanthe, fut suivie de la plus divertissante pantomime qui ait jamais paru sur le théâtre des petits cabinets. Elle avait été d'abord essayée chez madame de Marck. *L'Opérateur chinois* (et non *le Père respecté*) (1), tel était le titre de cette parade, dont les paroles étaient de Moncrif; la musique, du marquis de Courtenvaux et de Guillemain, de la musique du roi; et les danses, de Dehesse. La scène se passait en Chine, au milieu d'une foire de village garnie de boutiques de toutes sortes, de chansons, de fleurs, de mercerie, de ratafiat, d'oublies, de café. M. de Courtenvaux, vêtu d'un magnifique costume d'opérateur chinois, vendait ses remèdes les plus merveilleux à la foule ébahie, et arrachait à un niais une dent phénoménale, tandis que M. de Langeron, costumé en philosophe (habit et toque feuille-morte), pêchait au moyen d'une ligne, avec une dragée pour appât, des niaises et des innocentes. A la fin, un baron allemand, joué par Dehesse, sautait après la ligne, happait la dragée et la mangeait.

Le Dauphin, la Dauphine et Mesdames assistaient à cette représentation, ainsi qu'à la suivante qui eut lieu le mardi 17; la reine s'y rendit aussi. On donna une deuxième représentation de *Tancrède* qui fut assez froidement reçu. Le roi se plaignit qu'il y eût trop de monologues; il en avait compté huit, et, de son côté, le duc de Luynes déclare cet opéra un peu triste, bien que la musique en soit fort belle.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

(1) Ce second titre est erroné, ainsi que le couplet grossier cité par M. Campardon : il n'y avait pas de parlé dans le ballet. Nous donnons une copie à l'eau-forte d'un délicieux tableau de Boucher, qui, sous le titre vague de : *Le Ballet*, représente, à n'en pas douter, la scène de l'*Opérateur chinois*. Boucher aura reproduit en tableau avec les personnages dansants, le décor qu'il avait peint pour le théâtre de madame de Pompadour.

LES CANTATRICES DRAMATIQUES

II

LA SAINT-HUBERTI

Première partie.

ARIE MALIBRAN a existé cinquante ans plus tôt qu'on ne le croit. Dans une forme de l'art lyrique absolument différente, son âme flamboyait déjà chez une cantatrice qui, comme la fille de Garcia, a excellé à la fois dans le tragique et dans le bouffe, et qui savait communiquer aux spectateurs des émotions qu'au plus vif degré elle ressentait elle-même. Mais Marie Malibran, à l'abri de la calomnie, autant que peut l'être une femme exposée à tous les regards et, par conséquent, éveillant toutes les curiosités, une fois libre d'un lien imposé par l'intérêt, a fait un mariage d'amour ; puis elle est morte en se dévouant à son art. La Saint-Huberti, dont la vie n'a point été irréprochable, — tant s'en faut, — s'était associée, elle, à un aventurier dont elle a expié, — victime innocente, au moins à ce point de vue, — les intrigues, en périssant tragiquement sous les coups du même assassin avec le coupable

Antoinette-Cécile Clavel était née à Toul vers 1756 ; elle était de la classe bourgeoise, fille d'un ancien militaire qui ne lui laissa d'autre patrimoine, d'autre carrière à choisir que celle où une belle voix et des dispositions dramatiques évidentes l'engageaient. Voisine de l'Allemagne (des biographies même la font naître à Manheim), c'est en Pologne et

en Prusse qu'elle va débuter. A qui n'est ni riche, ni protégée, ni jolie, les commencements sont difficiles. A Varsovie, le compositeur Lemoyne (qui donna depuis à l'Opéra de Paris *Electre* et *Phèdre*), frappé des dispositions de la jeune Clavel, la perfectionne par ses leçons et la fait débuter par un petit opéra qu'il écrit pour elle : *le Bouquet de Colette*, singulières prémices d'un talent qui devait faire ressentir au public français les plus tragiques émotions qu'il dût jamais connaître.

A Berlin, elle épouse — l'épousa-t-elle bien? — un chevalier de Croisy, avec qui elle revint en France. Elle garde son nom de mademoiselle Clavel trois ans au théâtre de Strasbourg. On ne dit ni où, ni quand, ni comment finit ce mari qui pourtant, s'il était réel, dut mourir bien avant sa femme, puisqu'on sait que l'illustre Saint-Huberti devint d'abord irrégulièrement, mais enfin légitimement, comtesse d'Entraigues. Mais si on ignore comment il est mort, on sait comme vivait le chevalier de Croisy, — aux dépens de sa femme, — avec qui, à Paris, il partageait une mansarde rue du Mail, où un grabat et une malle servant de chaise composaient tout le mobilier de la future Didon.

C'était de là qu'elle partait, dans l'été de 1777, pour les représentations de l'Opéra, où elle était alors coryphée. Pauvre de mise et un peu de physique, mal nourrie sans doute, ses camarades, à la vue de sa robe noire frippée, l'appellent madame la Ressource (la revendeuse à la toilette du *Joueur* de Regnard). Mais Glück avait cet œil de l'aigle qui ne sait pas seulement regarder fixement les astres, qui les devine : « Oui, Madame la Ressource, dit-il, vous avez raison, car elle fera la ressource de l'Opéra. » L'auteur d'*Armide* avait distribué à Cécile Clavel, femme du chevalier de Croisy, dite Saint-Huberti, le petit rôle de Mélisse, en attendant qu'elle s'emparât victorieusement du personnage principal. Mademoiselle Saint-Huberti joua Mélisse, dit le *Mercure de France*, avec grâce et finesse.

Les commencements sont toujours difficiles pour elle; Dauvergne, que nous verrons plus tard à l'état d'antagonisme violent avec la Saint-Huberti, met au nombre des mérites de son administration à l'Opéra, quand il les fait valoir auprès du ministre, d'avoir découvert ce jeune talent luttant contre les obstacles. « Je l'ai vue souvent, dit-il, pleurer de ne pas être employée. » On lui reprochait des habitudes de province, des gestes trop multipliés, des mouvements convulsifs, l'accent qu'elle tient de son origine plus ou moins tudesque, une prononciation vicieuse qui ne laisse entendre parfois que des sons inarticulés. Le travail atténue ses défauts ; l'ardeur de l'actrice les fait oublier.

Elle se fait remarquer dans une reprise d'*Atys*, opéra de Piccini, com-

battu, à son apparition, par une violente cabale et que les partisans du compositeur italien mettent au-dessus de son *Roland*. Admise à débuter également dans ce dernier opéra, elle ne fit pas moins applaudir Angélique que Sangaride. Cependant, la grande faveur dont elle s'emparait définitivement devait dater d'un mauvais opéra mélodramatique : *le Seigneur bienfaisant*, de Floquet, un compositeur de ballets, détestable ouvrage qui dut son succès à deux grands artistes qu'il mit en évidence : Laïs et la Saint-Huberti. Celle-ci apporta une si fiévreuse vérité dans une scène de désespoir, que l'on craignit pour la santé de la chanteuse, sans se rendre compte que ces émotions sont avant tout la vie de l'artiste, dussent-elles quelquefois l'abréger !

Tel est l'engouement du public pour cette misérable production , que Rochon de Chabannes y ajoute un acte pour qu'elle puisse suffire au spectacle. Dans ce prologue, le seigneur fait manœuvrer son régiment composé d'enfants du dépôt des gardes françaises, bataillon des danseuses conduites par mademoiselle Audinot. Des artilleurs défilent ensuite avec leurs canons. On s'émeut, on s'effraie presque dans la salle : ne craignez rien, s'écrie un justicier du parterre, l'auteur n'a pas inventé la poudre. Glück écrit dédaigneusement de Vienne le 11 mars 1781 : « Ce peuple volage semble se dégoûter de tous mes opéras.... et voilà le *Seigneur bienfaisant* qui fixe son attention... il faut le laisser faire. »

L'acte ajouté disparut, du reste, et enfin l'opéra.

Mettons le succès du *Seigneur bienfaisant* au nombre des péchés de la Saint-Huberti, bien que la liste doive, sans cela, être encore nombreuse. Mais reconnaissons qu'il fallait un talent bien vivant et bien attrayant pour faire durer cette pauvreté. Sur le rapport présenté au ministre de la maison du roi, Amelot, pour les gratifications, après la première représentation, le chiffre de 300 livres, proposé pour la brillante interprète, est supprimé de la main même du ministre, et celui de 600 livres y est substitué.

Disons, en passant, qu'Amelot, autant qu'on peut en juger par sa correspondance que nous ont conservée les Archives nationales, était un ministre qui, dans les questions d'art, semblait ne manquer ni de coup d'œil, ni de fermeté, ni d'équité. On lui imputa d'avoir dit : « S'il n'y avait pas de lettres de cachet, je ne voudrais pas être ministre, le Roi m'en priât-il les mains jointes. » Il fit quelque usage de ces mesures violentes, entre autres pour mademoiselle Théodore, jolie et sage danseuse qui expia par une captivité de plusieurs jours quelques propos inconsidérés ; le bordereau des frais de la poursuite et de l'arrestation existe aux Archives. Mais Amelot, en se servant des mauvaises armes que

l'arbitraire mettait à la disposition des ministres d'alors, ne paraît pas en avoir abusé, relativement du moins. Au reste, il fut de ceux qui expièrent l'abus aux grandes représailles révolutionnaires. Il mourut en prison en 1794, au Luxembourg.

Le *Thésée* de Quinault, remis en musique par Gossec, révèle une nouvelle face du talent de la Saint-Huberti, une puissance d'émotion qui n'a même pas besoin du chant pour impressionner le spectateur. Voici ce qu'en dit le *Journal de Paris* du 1er mars 1780 : « Mademoiselle Saint-Huberti paraît vouloir se livrer à la scène; elle plaît depuis longtemps comme cantatrice, mais la manière dont elle joue le rôle d'Eglé, prouve qu'elle peut étendre son talent et, par là, le rendre plus intéressant. Elle rend avec beaucoup d'intelligence la pantomime de son effroi, qui finit par la faire succomber. Elle gradue avec une grande vérité le désordre de ses esprits qui, à la réapparition des démons, lui fait chercher un appui dans les mains de Mésée elle-même; mais à l'aspect de sa plus cruelle ennemie et de l'auteur de tous ses maux, elle recule et fuit, saisie de la plus grande épouvante. »

A travers la platitude de ce compte-rendu, il m'a semblé que le lecteur comprendrait quel effet devait produire la physionomie d'une actrice s'identifiant de façon irrésistible avec les émotions de son personnage.

La princesse d'Athènes dans *Thésée* est fort bien secondée par Larrivée qui avait conservé un vieil air de la partition primitive de Lulli (air qui réussit plus que tout le reste), et l'on résume spirituellement l'opinion générale sur l'ouvrage en disant que les paroles de Quinault ont été fort légèrement traitées par Morel, l'arrangeur du livret, et fort lourdement par Gossec.

Mademoiselle Saint-Huberti ne créa pas, mais elle dut reprendre une *Electre* de son professeur Lemoyne, jouée le 2 juillet 1782. Guillard, le parolier, y traita les vers de l'*Oreste* de Voltaire, comme Morel avait traité ceux de Quinault : « La musique, dit Laharpe, est la plus horriblement criarde qu'il soit possible d'entendre. On ne conçoit pas comment les poumons de l'actrice et les oreilles des spectateurs peuvent y tenir... L'ambassadeur de Naples s'en va partout répétant que nous avons des oreilles de corne. » Il est probable que c'est à mademoiselle Levasseur, la créatrice, que s'applique le paragraphe de la *Correspondance littéraire.*

Plus sensible au souvenir de ce qu'elle doit à Lemoyne qu'aux dangers que peut lui faire courir sa musique, mademoiselle de Saint-Huberti use de la légitime influence qu'elle commence à posséder à l'Opéra pour chercher à sauver la vie à Electre. Elle n'y parvint pas, mais déjà

on reconnaît dans les correspondances du directeur, du ministre et du surintendant des Menus-Plaisirs, la preuve de cette influence. On n'ose refuser ouvertement à la Saint-Huberti de prolonger les représentations de l'*Electre* ; mais on invente des stratagèmes pour éviter de remettre sur l'affiche un ouvrage qui, même avec le talent d'une actrice devenue évidemment la favorite du public, n'attire pas la foule. L'intervention de la chanteuse n'en est pas moins louable. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, rend justice aux sentiments de reconnaissance de la grande actrice pour l'homme qui l'a le premier initiée à son art. « Mademoiselle Saint-Huberti, dit-il, une des Françaises qui ont touché le pathétique avec le plus de connaissance, se glorifie de tenir tout ce qu'elle sait de Lemoyne. »

Lemoyne, malheureux dans sa tentative, désavoué par Gluck, qui voit tomber son disciple, étudie la manière de Sacchini pour la *Phèdre* dont j'aurai à parler plus tard, et le style français pour les *Prétendus*.

Le départ de Sophie Arnould et de mademoiselle Beaumesnil avait contribué à faire la place libre.

Le 6 août 1782, la Saint-Huberti s'empare définitivement du rôle d'Angélique dans une solennelle reprise de *Roland* de Piccini avec décors et costumes renouvelés.

La mise en scène de fragments de divers ouvrages composant un spectacle complet (*Le Feu* dans *la Vestale*, un acte pris dans les *Eléments* de Roy ; *Ariane dans l'île de Naxos*, *Apollon et Daphné* avec Edelman pour musicien des deux premiers fragments, Metra pour compositeur du dernier) signale une intelligente innovation, due encore à mademoiselle Saint-Hubert. « On a vu pour la première fois, » dit le *Journal de Paris*, « sur le théâtre, dans les personnages principaux, le costume rigoureusement observé ; mademoiselle Joinville dans celui de la Vestale ; mesdemoiselles Saint-Huberti et Laïs dans celui d'anciens Grecs. Ces dessins ont été faits sur le dessin de M. Moreau le jeune, avantageusement connu dans les arts par le nombre, la variété et la continuelle beauté de ses ouvrages. »

C'est à propos du même ouvrage, ou plutôt des mêmes ouvrages, que le journaliste dit : « A l'égard de mademoiselle Saint-Huberti, on ne sait ce qui la sert le mieux de sa figure, de sa voix ou de son jeu ; elle sait donner à son chant des inflexions qui causent les émotions les plus vives. »

Cette admiration pour le côté plastique de mademoiselle Saint-Huberti est d'autant plus remarquable, que, grande, blonde et maigre, ayant des traits peu prononcés, tous les contemporains de l'illustre cantatrice s'ac-

cordent à dire qu'elle n'était pas belle ; ses portraits ne nous révèlent en effet aujourd'hui qu'une physionomie assez vulgaire, une face un peu plate, un nez légèrement retroussé qui n'a rien de tragique. Il est probable que, semblable en cela à la Malibran, la Saint-Huberti se transfigurait sur la scène.

La Saint-Huberti, dans son île de Naxos, sauve du naufrage ces morceaux mal rattachés. On se divertit beaucoup, à l'autre fragment, d'un trio où Daphné, changée en laurier, chantait à travers l'écorce de l'arbre. On compare la Guimard, maigre danseuse évoluant entre Vestris et Gardel, à un os que se disputent deux chiens.

Ce qui reste à la Saint-Huberti de cette création, c'est sa prédilection marquée pour la vérité du costume, qualité alors exceptionnelle qu'elle partage avec de grands artistes, Adrienne Lecouvreur, mademoiselle Clairon, mademoiselle Sallé la danseuse, Talma, et aussi voyons-nous sans cesse l'actrice réclamer des habits nouveaux pour les reprises dès que sa fortune lui donne droit à quelques exigences.

Levacher de Charnois, dans ses *Recherches sur le Costume*, nous a conservé un aperçu de celui innové par la Saint-Huberti : longue tunique attachée sous le sein, jambes nues, brodequin antique, les cheveux en longues tresses retombant sur les épaules. L'actrice eut le plus grand succès ; mais des ordres supérieurs, venus le lendemain, firent, dit l'écrivain, supprimer le costume, et l'on revint au grotesque attirail des nymphes de cour et des marquises bocagères ; ce qui semble difficile à croire, d'après les éloges donnés à cette hardiesse par le rédacteur du *Journal de Paris*, qui ne se serait sans doute pas permis d'approuver sans ordre. Levacher de Charnois ajoute que la scène se passe en Thessalie : ce qui indique que la Saint-Huberti jouait aussi, dans ces fragments, Daphné, la fille du fleuve Penée. On s'explique encore mieux que la nouveauté de cette simplicité pittoresque de l'habit ait influé sur le rédacteur du *Journal de Paris* en faveur de la femme.

Quand on respecte à ce degré la vérité du costume, on doit tenir à son tailleur. En avance sur l'industrie de Worth, des tailleurs travaillaient alors pour les actrices, notamment quand elles jouaient en hommes. Le tailleur de la Saint-Huberti s'appelait Parisis. Nous trouvons à ce sujet trace dans le registre de Francœur d'une dissidence de la Saint-Huberti avec le Comité, assemblée consultative composée de Legros, Durand, Vestris, Gardel, Noverre et Dauberval. Parisis avait été renvoyé pour cause de vin et d'insolence. La Saint-Huberti réclame son tailleur personnel ; on ne veut pas le lui rendre ; mais elle obtient que le chef-tailleur, nommé Delaistre, soit, à défaut de son subordonné, obligé

de travailler pour elle. Ce dernier préfère alors le relâchement de la discipline à ce surcroît de besogne, et la Saint-Huberti obtient gain de cause. La Saint-Huberti avait été jusqu'à offrir de jouer exceptionnellement pour qu'on lui rendît le tailleur de son choix.

Jusqu'alors l'actrice était restée circonscrite dans le drame lyrique ou tout au moins la pastorale mythologique. Une turpitude intitulée : l'*Embarras des Richesses*, poème emprunté à un canevas de Dallainval, mort de misère, par Lourdet de Santerre (que les acteurs appelaient Lourdet sans tête), lui laisse faire une excursion dans un opéra comique, — comique à plus d'un titre. Le parolier dans l'ouvrage parle (la scène est à Athènes) des danses du dimanche, fait acheter un jardin pour deux cents louis, et convoque dans un ballet les *quatre* parties du monde, en avance de deux milliers d'années sur Christophe Colomb.

Averti par les rires, corrigé par les huées, l'auteur met la scène à Chaillot, qui devait être sa patrie, et demande qu'on le joue en costume français; mais il oublie de retrancher Plutus, qui se fourvoie de plus en plus grotesquement, ahuri comme le veut la localité, au milieu des robes à paniers, des poufs et des talons rouges :

Embarras d'intérêt,
Embarras de paroles,
Embarras de ballet,
Embarras dans les rôles,
Des embarras, de sorte
Que tout est embarras,
Mais venez à la porte
Vous n'en trouverez pas.

Voilà ce qu'on dit gaîment aux auteurs de l'*Embarras des Richesses ;* mais on applaudit la grande tragédienne de l'Opéra dans un personnage comique : Rosette.

Sacchini donne son premier opéra : *Renaud*, vieille pièce rajustée d'après une *Armida*, représentée en 1772 à Milan ; c'est mademoiselle Levasseur qui joue Armide et ne la joue pas sans talent : mais sa voix aigre déplaît au public et, à la cinquième représentation, elle est obligée de céder le rôle à mademoiselle Saint-Huberti qui décidément a l'emploi des sauvetages lyriques.

Pareil fait s'était déjà produit quant à mademoiselle Levasseur pour *Atys*, où elle avait dû céder presque immédiatement Sangaride à mademoiselle Laguerre, comme elle fit ensuite pour *Electre* à la Saint-Huberti. Plus de protection que de talent, c'est ce que l'on pouvait dire de Rosalie Levasseur, favorite de M. le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de la souveraine dont la reine de France était la fille.

M. de la Ferté, le surintendant des Menus-Plaisirs (que mademoiselle Levasseur allait voir familièrement, accompagnée de ses chiens de chasse), gémit de la tyrannie que cette dernière exerce. Aussi, devant ses prétentions sans cesse croissantes, M. de la Ferté « ne trouve rien d'étonnant que mademoiselle Saint-Huberti n'exige le même traitement *de* mademoiselle Levasseur (c'est du français de gentilhomme), dont elle a fait toute cette année le service ; ainsi, elle se croirait autorisée à demander de l'augmentation pour peu que l'on accorda (*sic*) quelque chose à mademoiselle Levasseur. »

Mais, patience ! Quand mademoiselle Saint-Huberti sera arrivée à l'apogée de son talent et de son influence, c'est contre elle que M. de la la Ferté protestera à son tour.

Madamoiselle Maillard, que l'Opéra avait enlevée au Théâtre des Petits-Comédiens du bois de Boulogne, se fait connaître par le rôle d'Antiope de *Renaud*. Les biographies « officielles » de la Saint-Huberti nous disent que, loin d'être jalouse des talents naissants, elle donna des leçons à la débutante et lui fit jouer Ariane. Mais entrons dans les coulisses de cette générosité, et nous verrons plus tard, alors que mademoiselle Maillard menace de devenir une rivale redoutable, mademoiselle Saint-Huberti lui faire enlever le rôle de Sangaride dans *Atys*, par une décision de ce comité qu'elle gouverne. Elle favorisera, pour ces mêmes rôles enlevés à mademoiselle Maillard, mademoiselle Buret, une médiocrité avérée et dont elle n'a aucune concurrence à redouter ; elle invoquera contre la nouvelle venue l'opinion vraie ou supposée de la Reine, si écoutée à l'Opéra du privilége. On verra même mademoiselle Saint-Huberti intervenir pour faire enlever un rôle à une autre camarade moins connue, mademoiselle Castello, et se le faire donner à la reprise de *Diane*.

Pas plus que toutes ces reines ombrageuses de la mélodie, que toutes ces sultanes envieuses et inquiètes de ce grand harem de la faveur publique, la Saint-Huberti ne fut à l'abri de ces susceptibilités, de ces passions jalouses. Mais voyons-la en même temps dévouée en idolâtre à l'art, reconnaissante envers le maître qui l'a formée et ceux même qui l'accusent le plus, témoignent qu'elle sait, au besoin, dans l'intérêt d'un ouvrage dont elle doit servir le succès, ajourner ou diviser le congé qui lui est dû.

C'est à ce moment que se produisit dans la situation de la Saint-Huberti à l'Opéra un changement capital.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

LES FONDATEURS

DE L'OPÉRA FRANÇAIS

Quatrième et dernier article (1).

LECLAIR

ECLAIR (1697-1764) fut surtout renommé pour la musique instrumentale. Ses œuvres pour le violon sont, en effet, des plus remarquables, bien que parfois trop froides. Ce reproche ne saurait s'adresser à la belle page intitulée : *Le tombeau,* et que tout le monde peut connaître aujourd'hui, grâce à l'édition qu'en a publiée M. Alard. Comme compositeur dramatique, Leclair eut la mauvaise chance de se trouver pris entre *Rebel et Francœur*, ces frères siamois de la musique, et *Rameau* qui ouvrait à l'art des horizons nouveaux. De là, l'insignifiance relative des partitions de Leclair.

REBEL et FRANCŒUR

On ne saurait pas plus séparer les noms de Rebel et Francœur, que ceux d'Erckmann et Chatrian. Ces deux compositeurs offrent l'exemple presque unique d'une fidèle et heureuse collaboration musicale, exemple renouvelé de notre temps, quoique d'une façon moins rigoureuse, par

(1) Voir les numéros des 1er juillet, 1er août et 1er septembre.

CALLIRHOÉ

(1712)

ACTE I.— SCÈNE 1re

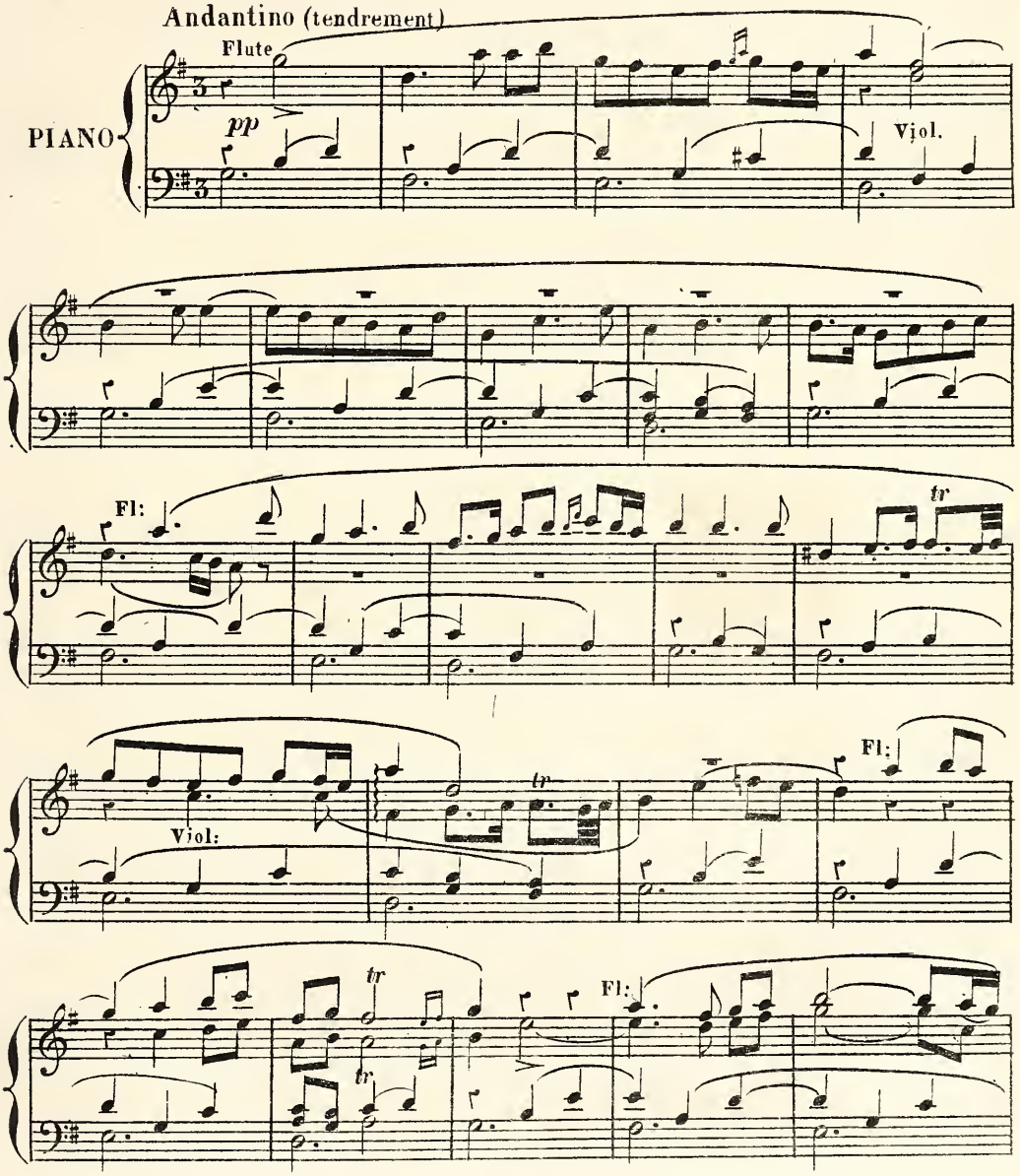
(HYMNE A LA NUIT)

PRÉLUDE SYMPHONIQUE

Paroles de
M. de la **MOTHE**
(de l'Academie)

Musique de
DESTOUCHES.

transcrit par P. LACOME.



bien expressif

Ô nuit! témoin de mes soupirs se_crets, Que ton ombre en ces

Fl:

doux

lieux ne règne t'elle en_co _ re Que ton om _ bre en ces

lieux ne règne t'elle en _ co _ re ne règne t'el _ le en _ co _ re

f

espress.

Pour_quoi l'impa_ti _ en _ te au _ ro _ re Ou_vre

doux

t'el _ le mes yeux aux fu_nes_tes ap_prets d'un hymen que j'ab_

_hor_re!.. Je vais

donc m'en_ga_ger à lob_jet que je hais, Et je

Fl:

Viol:

perds pour ja_mais un hé_ros ___ que j'a_do_re! Ô

M.D. M.G. M.D. M.G.

nuit! témoin de mes soupirs se - crets Que ton ombre en ces

doux

lieux ne rè-gne t'elle en-co - re Que ton om - bre en ces

lieux ne règne t'elle en - co - re ne rè-gne t'el - le en-co - -

tr

- re

tr

f

CASTOR ET POLLUX (*)

Poëme de **BERNARD.**

CÉLÈBRE CHŒUR DES DÉMONS
(3e ACTE)
(1737)

Musique de **RAMEAU.**

Transcrit par P. LACOME.

SOPRANI
Brisons tous nos fers E_branlons la ter_re Bri_sons tous nos

TENORI
Brisons tous nos fers E_branlons la ter_re Bri_sons tous nos

BASSI
E_branlons la ter _ re

PIANO

8a

fers E_branlons la ter_re Qu'au feu du ton _ ner_re Le feu des en _

fers E_branlons la ter_re Qu'au feu du ton _ ner_re Le feu des en _

E_branlons la ter_re Qu'au feu du ton _ ner_re Le feu des en _

_fers Dé_cla_re la guer _ _ re

_fers Dé_cla_re la guer_re Qu'au feu du ton _ ner_re Le feu des en _

_fers Dé_cla_re la guer_re Qu'au feu du ton _ ner _ _ re

(*) Le succès de *Castor et Pollux* fut tellement grand que le compositeur MOURET en perdit la tête. Dans ses accès de folie il chantait continuellement ce Chœur fameux.

_fers Dé_cla_re la guer_re Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

Dé_cla_re la guer_ _ _ re Le feu des en_

Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guer_re Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guer_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guerre Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guerre Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guerre Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_

_fers Dé_cla_re la guerre Em_bra_sons les airs

_fers Dé_cla_re la guer _ _ re Qu'au feu du ton_

_fers Dé_cla_re la guer _ _ re Qu'au feu du ton_

Em_bra_sons les

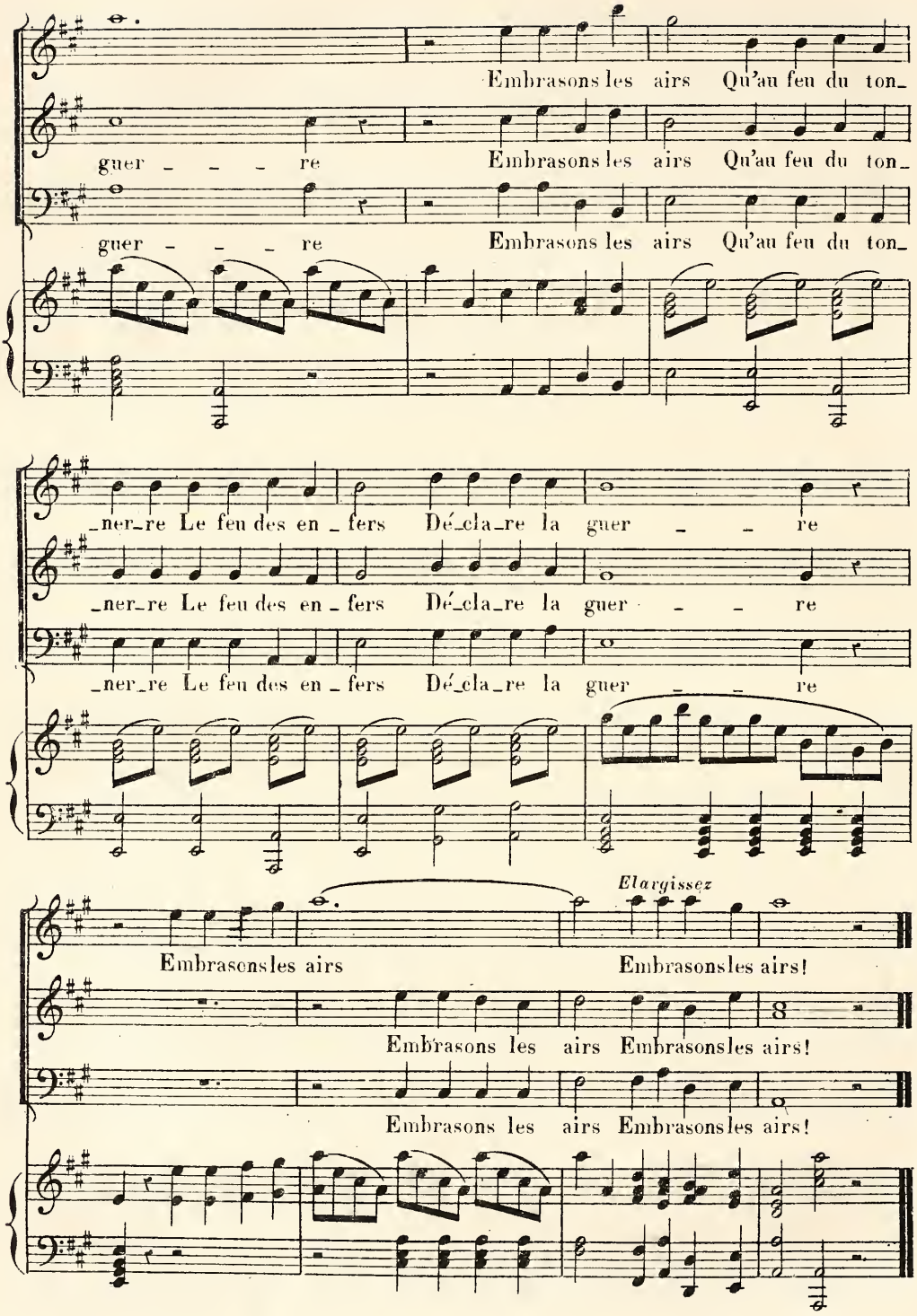
_ner_re Le feu des en_fers Dé_cla_re la guer _ re Embra_sons les

_ner_re Le feu des en_fers Dé_cla_re la guer _ re

airs

airs Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_fers Dé_cla_re la

Qu'au feu du ton_ner_re Le feu des en_fers Dé_cla_re la


Embrasons les airs Qu'au feu du ton_
guer _ _ _ re Embrasons les airs Qu'au feu du ton_
guer _ _ _ re Embrasons les airs Qu'au feu du ton_
_ner_re Le feu des en _ fers Dé_cla_re la guer _ _ re
_ner_re Le feu des en _ fers Dé_cla_re la guer _ _ re
_ner_re Le feu des en _ fers Dé_cla_re la guer _ _ re
Elargissez
Embrasons les airs Embrasons les airs!
Embrasons les airs Embrasons les airs!
Embrasons les airs Embrasons les airs!

les frères Ricci. Rebel était fils d'un des vingt-quatre violons de la chambre du roi, qui eut lui aussi sa période de célébrité; à l'âge de huit ans, Rebel le père jouait aux opéras représentés devant le roi à Saint-Germain en Laye. Lully ayant un jour à une répétition remarqué un gros rouleau de papier de musique dans sa poche, se le fit apporter. C'était l'orchestre d'un acte d'opéra. Le Florentin distribua incontinent les parties, et l'œuvre du bambin mélomane fut exécutée à la satisfaction générale. S'étant ainsi fait remarquer, il arriva rapidement à remplir des postes considérables, et composa plusieurs ballets.

Le catalogue des œuvres de son fils est aussi celui des œuvres de *Francœur*.

Pyrame et Thisbé (1726) semble leur chef-d'œuvre.

Cette foule de compositeurs plus ou moins habiles et plus ou moins célèbres, est bornée, comme nous l'avons dit, par deux hommes de génie, Lully d'une part, Rameau d'une autre. Lully trouva et consacra la forme que varièrent à l'infini ses imitateurs, sans oser s'en écarter, sauf peut-être, comme je l'ai dit à propos de Destouches, certains artistes dont le rôle ne me semble ni justement apprécié, ni clairement déterminé.

RAMEAU

Rameau, de par l'audace du génie, renversa brutalement l'édifice fleuri du Florentin, et lui substitua un rude monument, aux formes grandioses, un peu trop sévère peut-être, mais inaugurant à coup sûr un art nouveau.

Jean-Philippe Rameau, naquit à Dijon le 25 septembre 1683, d'après les autorités les plus certaines.

Il mourut en 1764, et fut enterré à Saint-Eustache. Voici la liste de ses ouvrages :

Hippolyte et Aricie, 1733. Rameau était l'ami et le protégé du financier *La Popelinière*, dont le nom est étroitement uni à celui de l'homme de génie que ses efforts généreux mirent en lumière. C'est bien le cas de rappeler les vers tant cités de Boileau :

> *Sans le secours des vers, leurs noms tant publiés,*
> *Seraient depuis mille ans avec eux oubliés.*

Il est de fait que c'est à l'humble maître de musique qui donnait des leçons à sa femme, et dont il favorisa l'essor, que le financier *La Popelinière* doit de vivre encore dans le souvenir des hommes.

La Popelinière donc trouva un poème à Rameau, et ce poème, *Sam-*

son, était de Voltaire, ni plus ni moins. Malheureusement, et malgré ces grandes recommandations, le directeur de l'Opéra, Thuret refusa obstinément de le jouer. La Popelinière ne perdit pas courage, et cette fois s'adressa à un vrai librettiste, l'abbé Pellegrin. Le pauvre abbé, qui se défiait d'un inconnu, ne voulut donner son œuvre que moyennant un billet de cinquante pistoles. Mais quand il eut entendu la musique des premiers actes, il déchira sa reconnaissance déclarant qu'il était sûr de son affaire. Et il eut raison, malgré les orages qui accueillirent *Hippolyte et Aricie*.

Les Indes galantes, 1735. Rameau avait appris la composition tout seul; aussi son éducation resta toujours incomplète, et sa manière d'écrire incorrecte. Ce fut l'objet d'attaques sans nombre de la part des musiciens. Le compositeur Montéclair y était un des plus acharnés. Cependant au sortir de la représentation des *Indes galantes*, il ne put s'empêcher d'aller féliciter Rameau, et lui témoigna le plaisir qu'il avait éprouvé à certain passage que Rameau précisément estimait moins que les autres. « J'en suis d'autant plus aise, monsieur, répondit Rameau à ses compliments, que l'endroit que vous louez est contre les règles; il y a trois quintes de suite. » Montéclair qui lui avait souvent reproché dans ses critiques des négligences semblables, ne sut que répondre. Le célèbre Jéliotte, la plus excellente *haute-contre* qui ait jamais chanté à l'Opéra, jouait dans cet ouvrage.

Castor et Pollux, 1737. Voilà sans contredit le chef-d'œuvre de Rameau; il renferme le seul morceau dramatique de ce grand compositeur qu'il ait été donné quelquefois d'entendre publiquement à Paris, grâce à M. Roger qui en a dit, trop rarement, et avec un art admirable, l'air superbe de *Télaïre* : « *Tristes apprêts, pâles flambeaux.* » Le succès de cet opéra fut immense. Le compositeur Mouret en conçut une telle jalousie, qu'il en perdit la tête. *Castor et Pollux* fut joué à Fontainebleau, en 1763, l'année qui précéda celle de la mort de Rameau; le succès n'en fut pas moins vif que vingt-cinq ans avant. Un des amis du compositeur l'aperçut qui se promenait, le soir de la représentation, dans une salle faiblement éclairée. Il courut à lui pour l'embrasser, mais Rameau prit la fuite, et ne consentit à s'arrêter qu'après que l'ami lui eut crié son nom. « Que voulez-vous, dit-il, je fuis les compliments d'une foule de gens qui m'embarrassent et à qui je ne sais pas répondre. » Puis il ajouta à propos de quelques fragments nouveaux qu'on avait voulu lui faire ajouter à son ouvrage : « Ah! mon ami, je n'ai plus le goût d'autrefois, je n'ai plus de génie du tout! » Il est vrai qu'il avait quatre-vingts ans à ce moment-là.

On fit à propos de *Castor et Pollux* cette épigramme qui est restée :

Contre la moderne musique
Voici ma dernière réplique ;
Si le difficile est beau,
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Dont l'art doit être le tableau,
C'est un pauvre homme que Rameau.

Une seule chose me surprend, c'est que personne n'ait songé à passer une chemise neuve à cette petite pièce pour en faire hommage à Wagner. Le monde est un orgue de Barbarie, qui joue périodiquement les mêmes airs.

Les fêtes d'Hébé.
Dardanus, 1739.

Rousseau, le fougueux adorateur de la muse italienne, écrivait à Racine fils, après *Dardanus :*

« J'ai appris le sort de l'opéra de Rameau. Sa musique vocale m'étonne, « je voulus étant à Paris en entonner un morceau, mais, y ayant perdu « mon latin, il me vint dans l'idée de faire une ode lyri-comique. En « voici une strophe : »

Distillateur d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène,
Lully, de la lyrique scène,
Est toujours l'unique soutien.
Fuyez, laissez lui son partage,
Et n'écorchez pas davantage
Les oreilles des gens de bien.

On peut dire hardiment qu'à tous les points de vue, Rousseau a perdu là une belle occasion de se taire.

Les Fêtes de Polymnie, 1745.

Cet opéra ne réussit point, et l'on accusa surtout de son insuccès le livret qui était de Cahuzac, le collaborateur ordinaire de Rameau. Le lendemain de la première représentation de cet ouvrage, le poète Roy était à la messe aux Petits-Pères. Près de lui, un enfant de trois ans

sifflait entre les bras de sa bonne. Roy se retourne gravement et dit avec le plus grand sangfroid : « Dites à cet enfant de ne pas siffler : ce n'est pas Cahuzac qui dit la messe. »

La Princesse de Navarre, 1745, pour le premier mariage du Dauphin.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, 1747, pour le deuxième mariage du Dauphin.

Zaïs, 1748.

Pygmalion, 1748.

Naïs, 1749.

Platée, 1749.

Ces ouvrages divers, dont la plupart ne sont que des ballets de circonstance, eurent principalement un succès de polémique. Chaque fois que Rameau donnait une œuvre nouvelle, la lutte recommençait de plus belle entre les amis et les détracteurs. Mais, en attendant, le théâtre ne désemplissait pas, et la notoriété du compositeur s'affirmait encore davantage.

Zoroastre, 1749. La musique de *Zoroastre* appartenait en grande partie à ce fameux *Samson* de Voltaire, que l'Opéra refusa de monter. Comme les *chœurs* étaient la meilleure partie de cet ouvrage, on l'appelait l'*Opéra des Laitues*... apparemment parce que le *Cœur* est ce qu'il y a de meilleur dans la laitue. Je livre ce misérable calembour aux amateurs. Un Anglais ne put trouver aucune espèce de place au théâtre pour voir *Zoroastre*, lorsque déjà cet opéra avait eu un certain nombre de représentations. « Voilà bien les Français, dit-il ! Je n'entends partout dire que le plus grand mal de cet ouvrage, et, en attendant, j'y suis allé quatre fois de suite sans pouvoir y trouver une place. » Cet Anglais n'avait-il pas quelque peu raison, mes frères ?...

La célèbre *Lyonnais* jouait dans *Zoroastre* le rôle de la *Haine* : on lui fit, entre autres, le quatrain suivant :

Quand sous la forme d'un démon,
Lyonnais paraît sur la scène,
Chacun dit à son compagnon :
Je sens que le Diable m'entraîne.

Zoroastre dépassa en magnificence tout ce que l'art de la mise en scène avait jusque-là créé de plus surprenant.

Acante et Céphise, 1751.

A l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, cette œuvre était

chantée par Jélyotte et mademoiselle Fel. L'ouverture servait de prologue, et Rameau avait voulu y imiter les clameurs enthousiastes de la multitude.

La Guirlande, 1751, n'était qu'un acte ou entrée ajoutée aux *Indes galantes*, sous le titre des : *Fleurs enchantées.*

Daphnis et Eglé, 1753.

Lisis et Délie, 1753.

Les Sybarites, 1757.

La Maison d'Osiris, 1754. Ballet allégorique sur la naissance du duc de Berry, plus tard le dauphin, et Louis XVI enfin.

Je me creuse la tête pour savoir ce que pouvait avoir de flatteur cette allégorie? Si je ne me trompe, *Osiris* naquit de lui-même, ce qui n'est aimable ni pour le père ni pour la mère, quoique, certainement, très glorieux pour le fils. A la place de Cahuzac, auteur de ce poème, je l'aurais intitulé : *La Naissance d'Horus. Horus* était fils d'*Osiris* et d'*Isis*, c'est-à-dire du soleil et de la terre. Or, le soleil, c'était Louis XIV : la filiation était claire, et cet état civil pouvait servir plus tard pour appuyer des droits héréditaires. Que diable a bien pu vouloir dire Cahuzac ?

Rameau donna encore quelques ballets, quelques actes isolés, dont je ne transcris pas l'inutile nomenclature. Son dernier ouvrage fut *les Paladins*, opéra, 1760. L'illustre compositeur avait soixante-dix-sept ans. Il est probable que l'œuvre se ressentait de son grand âge et de sa fatigue ; elle n'eut aucun succès.

Après quelques représentations qui confirmèrent l'insuccès, Rameau prétendit qu'on n'avait pas eu le temps de goûter son œuvre, et se servit de cette expression : « la poire n'est pas mûre. » — « Cela ne l'a pourtant pas empêché de tomber, » repartit mademoiselle Cartou, célèbre par ses bons mots.

Quatre ans après, Rameau s'éteignait, laissant deux ou trois opéras inédits en portefeuille.

Je renvoie aux études biographiques complètes ceux de mes lecteurs qui voudront avoir une idée exacte des créations de Rameau dans la science de l'harmonie. Il est, je le répète, le premier didacticien sérieux, par ordre de date, et malgré les faiblesses et les erreurs que le temps et les progrès de la science moderne constatent dans son œuvre, celle-ci n'en est pas moins une œuvre de génie.

Nous nous attachons plus spécialement ici à ce qui concerne Rameau compositeur dramatique. Comme je l'ai dit, il rompit brusquement avec

la tradition de Lulli, et donna libre carrière à son génie personnel. Il innova, sans préoccupation du goût du jour. Le succès finit par couronner ses efforts ; il fit faire un pas immense à l'art dramatique et prépara *Glück*, bien qu'il n'y ait aucun rapport entre le génie de ces deux illustres musiciens, sauf le sentiment commun de la grandeur.

Nous arrêterons à cette personnalité célèbre, qui planta dans le domaine de l'art un jalon lumineux, notre énumération du nom et des œuvres qui constituèrent l'Ecole française à son aurore et jetèrent les bases de l'Opéra français. Comme je l'ai dit en débutant, la lecture de ces œuvres m'a révélé d'étranges injustices. J'ai levé le voile d'obscurités imméritées, j'ai rencontré des talents de premier ordre, des œuvres d'initiation et de génie, dont je ne trouve pas la trace reconnue ni l'influence avouée dans l'histoire des progrès de l'art. Qui faut-il accuser de ces injustices et de cet étouffement des germes féconds offerts par le génie et incompris des contemporains? Sans nul doute, l'éternelle nature humaine, esclave des habitudes et condamnée à vivre du progrès, tout en se défiant de lui et repoussant ses conquêtes. Chaque époque, en changeant les noms, nous offre le même spectacle. Et cependant il serait grand temps de comprendre que les évolutions de l'art constituent sa vie élémentaire, que chaque forme donne un jour son produit suprême, son chef-d'œuvre impérissable, auquel vont succéder des germes nouveaux appelés un jour aussi à donner leur fleur et leur fruit. C'est par ces évolutions successives que l'Olympe de l'art se peuple d'œuvres divines et immortelles, identiques par le sentiment, diverses par la forme.

Notre nature, trop bornée elle-même, repousse les symboles nouveaux ; c'est le secret des grandes injustices que le temps ne suffit pas toujours à réparer. Mais de même que le sang des martyrs féconde les croyances naissantes, ainsi les œuvres inconnues et les dévouements ignorés préparent l'éclosion des nouvelles formes de l'art. Les génies qui attachent leur nom à ces transformations ne sont souvent que les résultantes heureuses d'un nombre d'activités obscures ou méconnues en leur temps.

C'est ainsi que, pour le sujet qui nous occupe, nous ne devons pas, je crois, chercher ailleurs que chez nous les ouvriers de la première heure, dont les trouvailles et les audaces préparèrent la forme moderne de l'Opéra français, et le drame lyrique qui, nous en sommes convaincu, est loin d'avoir dit son dernier mot.

P. LACOME.

REVUE MUSICALE

ITALIENS. : *Lucrezia Borgia. Don Giovanni. Norma.* — OPÉRA-COMIQUE : *L'Ambassadrice.* — GAITÉ : *Jeanne Darc.* — BOUFFES-PARISIENS : *La Quenouille de verre.*

TALIENS. — Nous n'insisterons pas sur les représentations données dans le courant du mois de novembre aux Italiens ; elles sont déjà loin de nous ; de plus, elles ne se composent que de reprises d'œuvres quasi-populaires et qui n'ont pour ainsi dire pas quitté le répertoire : *Lucrezia Borgia*, *Don Giovanni* et *Norma.*

Mademoiselle Krauss est l'âme du Théâtre-Italien. Les ténors, les basses et les barytons tournent autour d'elle comme les satellites autour d'une planète. Nous ne savons pas si l'harmonie des mondes serait troublée par la suppression des satellites, mais celle du Théâtre-Italien, qui ne repose que sur mademoiselle Krauss, ne le serait point par la retraite des barytons, des ténors et des basses. On commence à trouver que toute l'habileté directoriale de M. Strakosch se résume dans l'engagement de cette grande cantatrice, et l'on conçoit des craintes sérieuses sur l'avenir de son exploitation, après le départ prochain de celle dont le talent est le seul appât qui lui attire le public.

Lucrezia Borgia a été interprétée par mademoiselle Krauss....., et MM. Brignoli (*c'est tout dire en un mot et vous le connaissez*) et Fiorini, un duc d'Este suffisant. Mademoiselle Lombia faisait le page Orsini ; ne lui faisons point de peine.

Don Giovanni a été interprété par mademoiselle Krauss.... mesdemoi-

selles Heilbronn et Belval. Le côté féminin est, à tout prendre, le meilleur de l'exécution. M. Padilla dit sa sérénade avec un goût parfait, mais il manque de distinction. Zucchini joue Leporello. On prend Padilla pour Leporello son valet, et Zucchini pour le domestique de Leporello.

La *Norma* a été interprétée par mademoiselle Krauss... et mademoiselle Biarini dans le rôle d'Adalgise. Mademoiselle Biarini débuta jadis à l'Athénée dans *les Masques* : elle avait l'air de continuer ses débuts. M. Debassini, le ténor qui nous a été présenté dans le personnage de Pollione, a des qualités. Il n'a point rendu le rôle dans toutes ses parties, mais enfin il en a donné le sommaire.

Opéra-Comique. — L'AMBASSADRICE. — *Lundi*, 10 *novembre.*

Trois mille ans ont passé sur les cendres d'Homère,
Et depuis trois mille ans Homère respecté,
Est jeune encor de gloire et d'immortalité.

Nous n'en dirons pas autant de l'*Ambassadrice,* encore qu'elle n'ait guère atteint la quarantaine, ayant été pour la première fois représentée le 21 décembre 1836, l'année d'*Actéon* et des *Chaperons blancs.*

A son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique, l'*Ambassadrice* eut un bruyant succès. Outre la fraîcheur et la grâce qu'on trouvait alors aux mélodies d'Auber, on voyait dans le livret de Scribe comme une allusion à la singulière fortune d'Henriette Sontag qui venait d'épouser le comte Rossi, et, de plus, l'héroïne de la pièce de l'Opéra-Comique s'appelait, elle aussi, Henriette. Le rapprochement était palpable et plaisait aux bourgeois (En 1836, nous avions les *bourgeois*). Pour comble de similitude entre l'Henriette de Scribe et celle du comte Rossi, la Sontag avait dû remonter sur les planches pour réparer les brèches faites à la fortune de son mari. Les situations de l'*Ambassadrice* perdaient en romanesque, mais elles gagnaient en actualité. Que fallait-il de plus ? On assiégea les portes de la salle Favart.

L'œuvre de Scribe et d'Auber vient d'être reprise pour madame Carvalho dans le rôle d'Henriette, qui servit jadis à ses débuts à l'Opéra-Comique. L'immense talent de la grande cantatrice refait une virginité aux motifs de l'*Ambassadrice* que l'outrage du temps a passablement déflorés. Si Auber ne laissait pour tout bagage à la postérité que la musique de l'*Ambassadrice,* il n'y aurait rien à reprendre à l'inique jugement que M. Jules Simon a porté, dans un discours fameux prononcé

au Conservatoire, sur la fâcheuse facilité de notre maître national. A parler franc, l'*Ambassadrice* est émaillée de couplets et d'ariettes qui semblent avoir été destinés plutôt au Vaudeville de la rue Chartres qu'à l'Opéra-Comique. Cependant le filon d'or y dessine parfois son brillant sillon. L'ouverture est un morceau instrumental des plus fins. Au premier acte, l'air bouffe : *Que mon sort est beau*, le quatuor, et la romance : *Le ciel nous a placés dans les rangs*, sont également bien traités. Et dans les actes suivants, le duo : *Oui, c'est moi qui viens ici*, et l'air de Charlotte : *Que ces murs coquets* sont de la veine la plus pure. Telle est la part de l'or de Virgile : celle du clinquant du Tasse est malheureusement la plus forte.

Gaité. — JEANNE DARC. — 8 *novembre.* — En montant à la Gaîté la *Jeanne Darc* de MM. Jules Barbier et Gounod, M. Offenbach a fait acte de directeur aventureux. C'est un coup de main qu'il tentait. En cas d'insuccès, le sentiment d'art et de patriotisme qui l'a guidé, eût été devant la critique une excuse suffisante de sa témérité. Il a fallu à M. Offenbach du courage et presque du désintéressement. En effet, l'histoire de Jeanne Darc (c'est la seule orthographe de son nom reconnue par l'archéologie), est un sujet dont l'expérience a condamné la représentation dramatique. De plus, le drame, mêlé de musique, n'est point acclimaté sur la scène française, et les diverses tentatives qu'on a faites jusqu'ici pour l'y introduire se sont constamment brisées contre les résistances du public.

Il n'entre pas dans mon programme d'analyser la pièce que M. Jules Barbier a bâtie autour du personnage de Jeanne Darc. Je ne veux pas discuter la question de savoir jusqu'à quel point il a été vraisemblable dans la conception du caractère de son héroïne : chacun est maître de lui assigner une physionomie et un tempérament ; sa légende se contredit : l'interprétation en est arbitraire. Ce qu'on sait d'elle, c'est qu'elle est partout le symbole vivant de l'amour de la patrie. Un jour le théâtre de Covent-Garden, de Londres, s'avisa de monter une parodie de la *Jeanne Darc* de Southey, dans laquelle Jeanne Darc disparaissait entraînée en enfer par une légion de démons. Les Anglais indignés d'un tel sacrilége, faillirent massacrer le directeur, auquel ils imposèrent un dénouement dans lequel la vierge de Domrémy était enlevée au ciel par les anges. N'est-elle donc pas assez touchante ainsi, pour que MM. les poètes et dramaturges se croient le droit d'orner sa mémoire des grâces de leur esprit et des fantaisies de leur imagination? L'auréole populaire qui l'entoure est impénétrable. Les plus savants et les plus respectueux sont ceux

qui croient à elle comme au Dieu de la patrie, ceux pour lesquels elle est un drapeau et non une matière à dissertation. Aussi, en poésie comme en art, tous ceux qui ont voulu lire dans les yeux de cette grande figure n'ont fait que friper le voile qui la couvre, sans compter Chapelain et Voltaire qui l'ont littéralement souillé. Les poètes la chantent, et tous échouent, depuis le *Mystère du siége d'Orléans* en vingt-cinq mille vers, jusqu'à la trilogie nationale de M. Soumet en dix-huit chants et cinq récits où les hors-d'œuvre abondent. Les peintres, Ingres, Delaroche, Devéria, tentent de fixer ses traits; ils essuyent les bordées de la critique, personne n'y reconnaît la Jeanne Darc qu'il s'est faite à lui-même. En s'emparant de la Jeanne Darc dans ce qu'elle a d'héroïque et de viril, en la modelant armée et combattant, les sculpteurs se rapprochent au moins d'une réalité indiscutable, et réussissent généralement mieux; il y a dans les statues de Rude, de Gois, et de Foyatier plus de poésie que dans les vers boursouflés des chantres de Jeanne Darc. Quand les dramaturges ont voulu la faire se mouvoir, parler, guerroyer et mourir, ils se sont égarés sur la piste d'un caractère fictif, et perdu dans leur propre donnée. Schiller a écrit cinq actes d'épopée avec Jeanne Darc pour héroïne ; il est tombé dans le merveilleux : d'Avrigny, un auteur d'ordre secondaire, est tombé, lui, dans le ridicule, un ridicule en cinq actes, à la Comédie-Française. M. Jules Barbier a été relativement plus heureux que son devancier : il a frappé çà et là des vers énergiques et sonores ; il a eu des élans de passion brûlante, des mouvements d'émotion sincère ; n'importe, il n'a pu nouer une intrigue vivante, engager une action, et s'il n'a pas laissé le spectateur indifférent, il n'a pu l'enchaîner à son sujet par les liens indissolubles de l'intérêt dramatique.

L'incompatibilité de leur principal personnage avec la scène n'est pas le seul écueil auquel se sont heurtés volontairement MM. Jules Barbier et Gounod, son collaborateur musical. Il fallait encore triompher des répugnances manifestes et d'ailleurs justifiées du public français pour le drame mêlé de musique, ou plutôt interrompu, disjoint, retardé par la musique. Nous croyons qu'on peut, avec du talent, bien entendu, composer d'excellente musique d'après les situations attachantes d'un drame, et qu'il sera toujours extrêmement difficile, sinon impossible, de faire un bon drame, où des morceaux de musique, autres que des chœurs, aient leur place ménagée. Les Allemands prônent, je le sais, cette forme hybride et bâtarde de l'art théâtral qui plaît à leur nature contemplative. Presque tous leurs maîtres, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Meyerbeer et Schumann, ont contribué puissamment à l'y populariser. Les Français n'y ont pu mordre : la coupe

d'un drame n'est point celle d'un libretto ; ils donneront à leurs auteurs le choix des genres selon les aptitudes de chacun, et ne sanctionneront jamais une confusion hostile au tempérament national. Ajoutons que, pour un livret d'opéra, il ne s'établit aucune rivalité entre le librettiste et le compositeur : l'un se sacrifie tout entier à l'autre, et le succès est à ce prix : il n'en sera jamais de même pour le drame, où le dialogue et la musique ont leur rôle distinct, car, par un antagonisme d'amour-propre peut-être involontaire, mais profondément instinctif, l'auteur des paroles et celui de la musique se *couperaient leurs effets* comme les derniers des cabotins, pour parler le langage de ces messieurs.

Parmi les différents essais tentés en France pour y implanter le drame moitié lyrique et moitié dialogué, comptons le *Timoléon* de Joseph Chénier et Méhul, joué en 1794, au théâtre de la République et des Arts ; le *Siège de Missolonghi* d'Ozaneaux et Hérold, à l'Odéon, pendant la guerre de l'Indépendance hellénique, en 1828 ; et, plus près de nous, les *Deux Reines* de Legouvé et Gounod, aux Italiens : l'*Arlésienne* de MM. Daudet et Bizet, au Vaudeville, et enfin les *Erynnies*, de MM. Leconte de Lisle et Massenet, à l'Odéon. Ces jalons ont à peine effleuré notre sol, aucun n'a pu l'entamer. Il nous souvient d'avoir entendu le *Struensée* de Meyerbeer à la salle Ventadour, avec le tragédien Rossi, un prodigieux artiste ; ni Meyerbeer ni Rossi ne firent recette, et n'enthousiasmèrent la critique. Il est des lois de nature.

La musique de *Jeanne Darc* est du crû de M. Charles Gounod qui nous revient de Londres avec tous les brouillards de la Tamise au cerveau. Aujourd'hui, sa muse est une miss efflanquée et chlorotique qui s'est donné le spleen à force de rêver. Sterne soutient que les idées circulent dans l'air à l'état d'atomes, et que l'homme les happe au passage comme si elles se respiraient ; à en juger par l'exemple de M. Gounod, il paraît que les atomes de Sterne sont rares en Angleterre. On pourrait croire qu'à défaut d'idées nouvelles M. Gounod a conservé quelque chose de l'ancien fond. Hélas! l'auteur de *Jeanne Darc* ne se rappelle plus rien de l'auteur de *Faust*. Serait-il vrai que *Gallia* ait été le premier terme de sa décadence ? On disait, dans les réclames à l'américaine par lesquelles on a préparé sa rentrée en France, que l'homme qui a traité si magistralement toute la partie religieuse de *Faust* saurait sans doute faire un chef-d'œuvre mystique avec *Jeanne Darc*. On se reportait à un passé presque glorieux, on se souvenait qu'il avait ouvré jadis de fins tissus mélodiques, qu'il avait eu, en faculté maîtresse, l'art des préciosités instrumentales, des combinaisons harmoniques, des oppositions de timbres ingénieuses, des souvenirs archaïques toujours bien placés :

Tout à coup, par un mouvement de recul inexplicable chez un homme qui n'a pas dépensé toutes les forces vives de son talent, voici M. Gounod qui bat en retraite et rétrograde jusqu'au point de départ de ses études. Son orchestre et son chant ne font plus qu'un immense unisson. Il affecte les tonalités grises et ne se donne plus la peine de moduler. La santé du mélodiste s'est usée; la sève de l'harmoniste s'est tarie. Pour l'ordinaire, un trémolo perpétuel d'instruments à cordes variant de mouvement et de d'intensité, voilà sa grande ligne; c'est le *Paradis et la Péri* ds Schumann à la seconde puissance. Il y a dans l'introduction du premier acte, une pastorale de deux hautbois qui se font écho de la scène à l'orchestre, avec un certain parfum champêtre. Le chœur des paysans qui ouvre le drame, est bien conçu et bien développé, et le fréquent rappel de sa phrase initiale en mineur : *Nous fuyons la patrie,* est plein de caractère. La scène de l'extase dans laquelle Jeanne entend les voix des saintes, n'était point commode à traiter : M. Gounod eût pu tirer de l'intervention de l'orgue un effet moins monotone. La ballade du page Loys, au second acte, est triste, simplement triste. Quand au chœur « *Dieu le veut!* » je ne suis pas bien sûr que Dieu le veuille. Cependant il a été bissé aux acclamations d'une claque idolâtre, ce qui ne l'empêche point d'être lourd, vulgaire et mal apparenté de trompettes et de grosse caisse. Les couplets du défi chantés par la ribaude : « *Rentrez Anglais, rentrez vos cornes* » ont une singulière fierté d'allure. C'est, avec le divertissement et la *Marche funèbre composée pour l'enterrement d'une marionnette*, qui est un hors-d'œuvre amusant, ce que la partition renferme de véritablement original et scénique. Au quatrième acte, on remarque un chœur dialogué de femmes, la marche du sacre qui n'a fait que côtoyer le grandiose, le chant des saintes pendant le sommeil de Jeanne, la marche funèbre et le finale, morceaux d'inégale valeur.

La direction musicale de l'œuvre de Gounod est confiée à M. Albert Vizentini, un chef d'orchestre expérimenté, au bras plein de vigueur et de précision. Grâce à lui, les musiciens et les choristes de la Gaîté se sont maintenus jusqu'au bout dans les termes les plus stricts de leur délicate association. Mademoiselle Perret, une transfuge de l'Opéra-Comique qui joue le rôle du page Loys, chante faux avec dignité.

Dans tout ceci, les décorateurs et les costumiers sont les seuls qui aient eu du génie.

Bouffes-Parisiens. — LA QUENOUILLE DE VERRE. — *Vendredi 7 novembre.* — *La Quenouille de verre* appartient à cette *seconde ma-*

nière du répertoire des Bouffes, où le cœur et l'esprit parlent un argot polisson qui me semble mieux fait pour délecter des vieillards que des jeunes gens et des hommes mûrs. Il y a ici une nuance, et je l'indique. Je ne suis point un Prudhomme, je ne m'effarouche qu'à bon escient, et j'ai horreur des faux pudibonds qui ont classé dans l'immoralité mille choses qui sont dans la nature. C'est dire que je ne redoute, au théâtre, ni une gaillardise de sang gaulois, ni même une scène scabreuse abordée carrément et enlevée d'assaut : l'auteur s'adresse à ma rate, et j'en ris. Je le prie seulement de ne pas toucher à ma moelle épinière où je ne ressens aucune faiblesse et pour laquelle je ne veux pas être médicamenté. Il y a évidemment dans *la Quenouille de verre* une série de tableaux graveleux et de plaisanteries au sel de Pennès, qui constitue une thérapeutique spéciale dont les gens en bonne santé n'ont que faire.

Le livret de *la Quenouille de verre* est signé : Albert Millaud et Henri Moreno. Dans le journalisme, M. Albert Millaud a donné la mesure de son talent, une mesure à loger cent fois *la Quenouille de verre !* C'est aussi un poète ingénieux, riche par le nombre et par la rime, et applaudi déjà au théâtre. M. Moreno fait de la critique depuis plusieurs années ; il est suffisamment au courant des exigences de la scène. Tout présageait une heureuse collaboration. Nous avons eu *la Quenouille de verre.*

Les personnages de MM. Millaud et Moreno se meuvent dans un décor fort coquet. Figurez-vous un joli château moyen âge tout fier de ses murs crénelés et de ses sveltes tourelles. C'est là que le sire de la Tour des Dames, connétable giboyant aux Sarrazins, et la gente châtelaine sa femme habitent, en la noble compagnie de leur neveu le chevalier Myosotis, du baron Clos-Vougeot et du vidame Saint-Estèphe, capitaines de leurs gardes, de René de Montlucar, devenu le concierge de son propre manoir que le connétable lui a gagné au jeu, et enfin de dame Artémise, dont la vertu a essuyé je ne sais quel échec avec les Visigoths dans un *cas de force majeure* (c'est l'histoire de mademoiselle Cunégonde et des Bulgares). Mais il n'est si bonne société qui ne se quitte. A la fin du premier acte, le connétable déclare qu'il part combattre le bon combat en Palestine, et confie sa femme à la garde du tendre Myosotis, en lui laissant la fameuse quenouille de verre, un symbole de fidélité qui se brisera si elle manque au devoir conjugal. Le connétable n'a pas plutôt tourné le dos, que le chevalier Myosotis, le baron de Clos-Vougeot et le vidame de Saint-Estèphe entreprennent, chacun pour son compte, la conquête de l'épouse délaissée. Pendant ce temps, Monsieur court le guilledou dans le voisinage et perçoit sur ses terres ce droit aujourd'hui

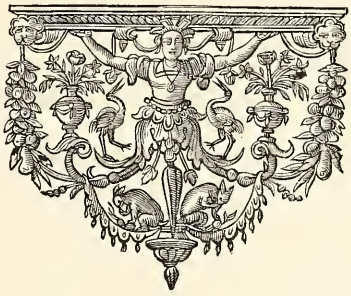
éteint et qu'on appelle encore, en dépit des protestations de M. Veuillot, le *droit du seigneur*. C'est ainsi que Madame trouve entre les mains de la jeune Lucette une lettre où le seigneur et maître invite sans façon sa tenancière à un arrangement amiable. Quand le connétable arrive au rendez-vous, sa femme l'y a devancé : le connétable, croyant avoir affaire à Lucette, devient singulièrement pressant... On devine qu'à ce moment la quenouille casse; mais le connétable peut-il décemment se fâcher de l'aventure ?

Voilà, dégagée de tous ses épisodes, l'intrigue de *la Quenouille de verre*. Il n'entrait sans doute pas dans le plan des auteurs de faire dépense d'imagination. M. Grisart a écrit la musique de ce scénario banal. Ce n'est point le coup d'essai de ce compositeur qui a déjà donné aux Folies-Bergère un acte intitulé *Memnon*, avec madame Judic pour interprète. Il manque à l'inspiration de M. Grisart cette spontanéité, ce je tout d'une pièce, où se reconnaît le don naturel de la mélodie. Sa phrase a l'haleine courte et s'essouffle au bout de quelques mesures. Les idées vulgaires ne lui font point peur, et il met à les développer autant de soin et de conscience que s'il s'agissait d'une trouvaille : à chaque instant l'impertinent flonflon du café-concert montre le bout de l'oreille dans son orchestre, et les souvenirs de l'Alcazar et de l'Eldorado s'y précipitent par bouffées. Quand M. Grisart ne se laisse point glisser sur cette pente fatale, il lui arrive d'être distingué dans la facture, élégant dans l'instrumentation ; il pastiche avec assez de bonheur les procédés piquants de Léo Delibes. On est surpris de le retrouver tout à coup musicien adroit et expérimenté. Dans les morceaux de la partition qui se rapprochent de l'opéra comique, il se montre vraiment soucieux de son art. Mais sur le terrain de l'opérette pure, il ne rencontre jamais ce rhythme à vive arête qui jaillit parfois des couplets et des finales de Lecocq et d'Offenbach. L'ouverture renferme à son début un *andante* qui n'est pas sans grâce et qui reparaît sous forme de romance au troisième acte, soutenu par une *pédale* de cor qui lui donne une bonne couleur ; il est fâcheux que cette pédale rappelle aussi servilement celle de l'air des Djinns dans *le Premier Jour de bonheur*. Le premier acte commence par un chœur de gardes *mezzo voce* dont la formule est bien rebattue. La sérénade qui la suit est bien accompagnée par les *pizzicati* discrets des violons. Les couplets : « Mon mari ne m'entend pas » et ceux de la Quenouille de Pénélope ont été bissés, en dépit de leur banalité, grâce à madame Judic. Au second acte on a fait fête à la chanson à boire dite par madame Peschard. Le refrain : « Ce sont deux amoureux qui passent, » accompagné à l'unisson par le cor est d'un bon sentiment mélodique. Il y a

de sérieuses qualités de métier dans le duo, d'ailleurs monotone, entre le connétable et Myosotis. Les couplets sur l'art de filer la quenouille, et toute la scène finale du second acte sont semés de sous-entendus scandaleux, piteusement rendus par le musicien. Hormis la romance que nous avons signalée et les couplets moitié dits moitié chantés de la Lettre, le troisième acte est bien vide.

La direction des Bouffes a monté la pièce avec luxe. Elle a mis au service des auteurs le dessus du panier de sa troupe. On a beaucoup admiré madame Peschard sous le costume pittoresque du chevalier Myosotis : elle a été fort appréciée comme virtuose, ce qui paraît être sa véritable préoccupation. Adèle Cuinet a marqué de la bonne humeur dans le rôle de dame Artémise. Homerville, Edouard-Georges et Hamburger tirent tout ce qu'ils peuvent de leur sac à malices pour réchauffer un dialogue fatigant. Quant à madame Judic, c'est l'effronterie poussée jusqu'au sublime. L'actrice y déploie tant d'art que le public aurait peur d'offenser la femme s'il témoignait qu'il a compris.

ARTHUR HEULHARD.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Cher monsieur et ami,

Je sais qu'en fondant votre élégante et brillante *Chronique musicale* vous avez entendu, tout en rappelant les gloires du passé, ne la désintéresser en rien des questions musicales si multiples qui se produisent de nos jours non-seulement à Paris, mais aussi en province; j'ai pensé qu'il serait bon, nécessaire même de faire connaître à la plupart des lecteurs de la *Chronique musicale* qui l'ignorent, la situation exacte avec preuves à l'appui, de l'art musical en province, depuis que la liberté des théâtres a été décrétée, depuis que les cafés-concerts sont devenus de véritables succursales des théâtres d'opérette, et surtout depuis la réglementation actuelle des droits d'auteurs pour le théâtre et pour les concerts. Toutes ces choses sont appréciées, jugées déjà, au point de vue parisien, mais beaucoup trop ignorées par les intéressés même, en ce qui regarde la province. C'est donc du théâtre et des concerts en province, de leur situation actuelle, que je voudrais entretenir vos lecteurs, si la *Chronique musicale* voulait bien accorder l'hospitalité à mes réflexions provinciales.

Paris est le centre producteur, et il est tout naturel qu'on ait traité d'abord la question musicale et lyrique au point de vue parisien.

Mais puisque Paris est la lumière, et puisqu'on se plaint que son éclat diminue de jour en jour, ne serait-il donc pas grand temps de voir un peu comment s'en établit le rayonnement en province? N'est-il pas utile, par exemple, que les compositeurs, touchant à Paris leurs droits d'auteurs, pour leurs pièces jouées en province, sachent enfin exactement où les mènera, avant peu, la réglementation actuelle de ces droits et la façon dont ils sont perçus en province?

Ne serait-il pas alors intéressant de rechercher pour quels motifs nombre de directeurs de province hésitent souvent aujourd'hui à monter certains ouvrages nouveaux, de savoir d'où viennent leurs hésitations qui nuisent aux auteurs en empêchant la propagation de leurs œuvres, et de prouver, pièces en mains, que nombre d'œuvres musicales applaudies à Paris, sont restées

lettres mortes pour beaucoup de villes de province, même très importantes, jusqu'au jour où elles se sont produites sur leur théâtre ou à l'un de leurs concerts?

Eh bien! ces représentations lyriques, ces concerts, jadis si recherchés, si suivis, jettent aujourd'hui leur dernier feu et ne tarderont pas à disparaître tout à fait, si l'on n'y porte au plus vite un remède énergique et radical.

Je n'ai pas la prétention, cher monsieur, d'avoir découvert ce topique souverain; mais en mettant le mal à nu, en le fouillant jusqu'à sa racine, de façon à ce que le public et les compositeurs en voient la profondeur et le danger, ne serait-ce pas faire déjà œuvre méritoire?

J'attends votre réponse pour me mettre en campagne.

Agréez, etc.

E. Della Rocca

M. Della Rocca a longtemps tenu le feuilleton musical de l'*International* (Paris-Londres). La matière sur laquelle il attire l'attention des lecteurs de la *Chronique musicale* lui est familière. Elle ne saurait être mieux traitée que par lui. Nos colonnes lui sont ouvertes.

FAITS DIVERS

Voici le flot des concerts qui monte. Le *Concert national du Châtelet*, sous la direction de M. Colonne, donne une puissante réplique au *Concert populaire* de M. Pasdeloup. La création d'une nouvelle salle de concert est décidée en principe sur l'emplacement du magasin des *Villes de France*.

M. Danbé, qu'un sort injuste avait exilé du Grand-Hôtel, a trouvé un asile chez M. Herz, et va reprendre ses intéressantes séances. A ces Concerts publics ou populaires va se joindre le contingent des Concerts particuliers, des Sociétés d'amateurs, des quartettistes, etc. Une école de symphonistes français surgit et s'affirme avec MM. Guiraud, Massenet, Lenepveu et autres compositeurs qui ont déjà donné plus que des espérances. Il convient que la *Chronique musicale* encourage vigoureusement ce mouvement en avant tenté vers la grande musique d'orchestre, où se sont révélés, dans ces dernières années, des talents encore neufs, mais pleins de sève et d'ingéniosité. Ces œuvres nouvelles, que chaque hiver voit éclore et augmenter, méritent mieux qu'un compte-rendu sommaire souvent dicté par la sympathie plus ou moins prononcée qu'exerce autour d'elle la personne de l'auteur. La *Chronique musicale* en fera l'examen impartial, approfondi, également éloigné des sévérités rebutantes et des encouragements banaux. Cette partie indispensable sera confiée, en raison de la multiplicité des Concerts donnés le même jour sur des points différents, à plusieurs de nos collaborateurs, et figurera dans le prochain numéro de la *Chronique musicale*, sous la rubrique : *Revue des Concerts*.

— Nous publions un long extrait d'une brochure publiée par M. Bourgault-Ducoudray, fondateur de la Société qui porte si justement son nom.

M. Ducoudray rappelle les glorieux états de services de la Société qu'il dirige, et fait aux amateurs un appel qui sera certainement entendu.

« Lorsque la Société Bourgault-Ducoudray a été fondée en 1866, elle s'est proposé pour but de faire connaître au public les chefs-d'œuvre de la musique chorale.

« Si, malgré un travail non interrompu et des efforts persévérants, elle n'a pu accomplir encore qu'une bien petite partie de sa tâche, c'est que cette tâche présente de graves difficultés. Pour la remplir entièrement, il eût fallu aplanir des obstacles qu'il n'a pas dépendu d'elle de vaincre.

« C'est ainsi que l'absence d'une salle d'oratorios, munie d'un grand orgue, rend impossible à Paris l'exécution d'une foule de chefs-d'œuvre, dans les conditions où l'auteur les a conçus.

» Un obstacle non moins sérieux, mais qui tend heureusement de jour en jour à disparaître, c'est le trop peu d'importance donnée jusqu'ici à la partie élémentaire de l'instruction musicale et qui en est la base, au solfége.

« C'est seulement le jour où la connaissance du solfége sera vraiment répandue en France, que le développement des sociétés chorales capables d'exécuter de grands ouvrages y prendra un rapide essor. Alors nous ne vivrons plus comme aujourd'hui, dans l'ignorance des principaux monuments de l'art, et dans un état d'infériorité humiliante relativement à d'autres nations.

« Limitée dans ses moyens d'action, la Société n'a pu que faire entrevoir au public quel immense intérêt il aurait à connaître un genre de musique qui réclame des masses chorales puissantes pour se révéler dans toute sa grandeur.

« Outre l'incomparable jouissance artistique que procure la grande musique chorale interprétée par des chanteurs nombreux et bien disciplinés, il n'est pas d'exercice plus utile au développement des facultés musicales que la pratique du chant d'ensemble.

« C'est grâce à cette pratique que l'élève doit acquérir au plus haut degré le sentiment de la justesse, du rhythme et de la mesure dans l'expression. Elle seule lui permet de se former un goût sûr, par l'étude comparative d'œuvres appartenant à toutes les écoles et à toutes les époques de l'art.

« Comptant sur le progrès évident de notre goût musical, la Société espère que d'autres amateurs viendront grossir le noyau qu'elle a déjà formé; elle les invite à prendre part à l'exécution des ouvrages qu'elle va metre à l'étude pendant la saison (Novembre 1873 — Mai 1874) et dont les principaux sont: *La Bataille de Marignan*, chant français, de Clement Janneqin (1480); la *Cantate* de J. S. Bach, *C'est Dieu seul qui gouverne;* et le *Messie,* de Haendel. »

Travaux de la Société depuis sa fondation.

23 Mars 1869. — Exécution, avec orchestre, de la *Passion* (1), de Haendel, à la Salle Herz.

(1) C'est la première fois qu'on exécutait à Paris cet ouvrage, dont il n'a encore été publié jusqu'ici aucune traduction française.

12 Décembre 1869. — 1re matinée donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres d'Arcadelt, Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Allegri, Aichinger, Lotti, Glück, Mendelssohn.)

23 Janvier 1870. — 2me matinée, donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres de Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Vulpius, Roland de Gibbons.)

31 Mars 1870. — 1re exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre* (2), de Haendel, à la Salle Herz.

9 Avril 1870. — 2me exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, à la Salle Herz.

Le succès éclatant obtenu par ces deux exécutions a été pour la Société un vit encouragement; il a prouvé que, pour qu'on appréciât en France à leur juste valeur les chefs-d'œuvre de la musique chorale, il suffirait que ces chefs-d'œuvre y fussent connus.

22 Avril 1870. — 3me matinée donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres de Josquin Desprès, Palestrina, Lotti, Scarlatti, Rameau, Séb. Bach, Haendel.)

18 Novembre 1870. — Concert donné au profit des ambulances de la Presse, pendant le siége de Paris, à la Salle Herz.

27 Décembre 1871. — Soirée musicale donnée dans les salons de M. Oscar Comettant. (Exécution d'œuvres de Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Aichinger, Roland de Gibbons, Séb. Bach, Haendel.)

16 Février 1872. — 1er concert donné au profit de la Souscription Nationale pour la Libération du Territoire, dans la Salle Pleyel. (Exécution d'œuvres d'Arcadelt, Roland de Lassus, Vulpius, Rameau, Mendelssohn, Berlioz, Saint-Saëns.)

1er Mai 1872. — 2me concert donné au profit de la Souscription Nationale, donné à la Salle Herz, 1re exécution, avec orchestre, d'*Acis et Galatée*, de Haendel, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

28 Janvier 1873. — 3me exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, de Haendel, à la Salle Herz, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

16 Mars 1873. — 4me exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, de Haendel, donnée au théâtre de l'Odéon, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

6 Avril 1873. —2me exécution, avec orchestre, d'*Acis et Galatée*, de Haendel, à la Salle Herz, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

22 et 31 Mai 1873. — Exécution de morceaux religieux anciens et modernes, pendant la cérémonie du mois de Marie, à Saint-Louis-d'Antin.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a honoré la Société d'une subvention de 300 francs en 1872 et de 500 francs en 1873, comme encouragement à ses travaux.

— Le prix Trémont a été décerné, à la dernière séance de l'Institut, à M. Charles Constantin, l'auteur de l'acte intitulé : *Dans la Forêt*, repré-

(2) C'est la première fois que cet ouvrage était exécuté à Paris, avec la traduction de V. Wilder, qui a été publiée depuis avec la partition piano et chant, par souscription, chez Gautier, éditeur, rue Meslay, 28.

senté à l'Athénée, et le prix fondé par M. Chartier, à M. Edmond Membrée.

A cette même séance, l'Académie a donné au concours, parmi les sujets proposés pour 1875, l'*Histoire de l'instrumentation et de ses variations depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours.*

La séance a été ouverte par l'exécution d'une ouverture intitulée le *Jugement de Dieu*, envoyée de Rome par M. Lefebvre, élève de deuxième année. Elle a été close par la cantate *Mazeppa*, paroles de notre excellent collaborateur M. de Lauzières, musique de M. Paul Puget, prix de Rome de 1873, et dont les interprètes étaient mademoiselle Devriès et MM. Bosquin et Bouhy.

— L'opéra comique de Flotow, dont on avait annoncé la représentation à l'Opéra-Comique de Vienne, sous le titre de *Fleur de Haarlem.*

D'autre part, l'éditeur Ricordi, de Milan, vient d'acquérir de M. de Flotow la propriété de deux nouvelles partitions; l'une a pour titre : *Zora l'Incantatrice*, en quatre actes, poème de M. de Saint-Georges, traduction italienne de M. Ghislanzoni; l'autre n'a pas encore de titre; M. Ghislanzoni en est le librettiste.

— Vendredi dernier a eu lieu à la *Salle Pleyel* l'audition des deux quatuors couronnés dans le Concours ouvert, cette année, par *la Société des Compositeurs de musique.*

Voici le programme de cette séance :

1° *Premier quatuor* (en si bémol), par ..... A. Déloffre.
exécuté par MM. Maurin, Colbin, Mas et Chevillard;

2° { *Sicilienne* de ..... Pergolèse.
{ *Ariette*, de Momus, dans la *Querelle entre Phœbus et Pan*..... Sebastien Bach.
Chantées par madame Barthe Banderali;

3° *Quatuor* (en *re* majeur), par ..... Luigini fils.
Exécuté par MM. Taudou, Desjardins, Lefort et Rabaud.

— Nous avons retrouvé le compte-rendu de l'incendie de 1788 à l'Hôtel des Menus, dans l'humoristique *Tableau de Paris*, de Mercier :

« L'Hôtel dit vulgairement des *Menus Plaisirs du Roi* est le dépôt de toutes les machines, décorations et habillements qui servent aux fêtes. C'est l'image du cahos. On y entasse les débris des catafalques avec ceux d'une salle de bal.....

« Le feu vient de prendre à ce magasin ; mais quand il arrive un incendie dans un magasin royal, le public ne s'y intéresse pas vivement. Il appelle cet accident un *compte rendu écrit avec du charbon;* puis il ajoute : *Il y aura toujours de l'argent pour réparer cela.*

« Les pères capucins ont accouru à cet incendie avec leur zèle accoutumé, et, pour sauver les richesses théâtrales des trois spectacles, on a vu l'un s'affubler d'un casque, porter un cimeterre sous son bras et tenir à la main la baguette de Médée ; l'autre avait entassé sur ses épaules les jupons de satin des actrices et le caducée de Mercure, ce qui contrastait avec sa barbe et son capuchon.

« Celui-ci, les mains armées des rayons du char du soleil, croyait sauver de gros diamants et s'était enveloppé du vêtement d'un druide. Ces mains sacrées qui touchaient pour la première fois à tant d'objets profanes, prouvaient cet adage que *nécessité n'a point de loi ;* mais au milieu de l'embrasement, il a fallu rire malgré soi en voyant des capucins se charger des immodestes débris des décorations théâtrales, embrasser, en fuyant, des bustes voluptueux et prêter du secours à tous les dieux et déesses du paganisme (1). »

— A propos de l'Opéra, M. Albert de Lassalle raconte dans le *Charivari* l'anecdote que voici :

« C'était le 14 janvier 1858, à huit heures du soir, au moment où les bombes Orsini pleuvaient dans la rue Le Peletier.

« Deux individus, X. et Z., jouaient paisiblement au billard dans un café voisin.

« Z., qui jusque-là avait été très maladroit, fait enfin son premier carambolage, mais juste à la minute de la première détonation :

— « Touché !... quelle chance ! » s'écrie-t-il dans son délire de joueur heureux.

— « Suivez-moi ! » lui dit un agent de police en le prenant brutalement à la gorge.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Pour les dernières nouvelles que nous tenons de bonne source sur la question de l'Opéra, sur *les* questions devrions-nous dire, car il y en a bien deux, tout à fait distinctes. Il s'agit d'abord de savoir si nous aurons un Opéra provisoire, ensuite si l'édifice néronien du boulevard des Capucines sera terminé et quand.

Sur la première question, il paraît que l'accord est fait entre M. Strakosch et l'administration. L'Opéra français donnera ses représentations à la salle Ventadour alternativement avec l'Opéra italien. Les représentations commenceront dès que le versement préalable de la somme convenue aura été effectué. On ne jouera bien entendu que les pièces auxquelles les décors existant à l'Opéra italien pourront suffire. Les répétitions auront lieu dans un autre local.

Quant à l'achèvement du nouvel Opéra, on sait que l'architecte demande un an au moins, et sept millions d'argent comptant. Pour faire face à cette dépense qui dépasse de beaucoup les prévisions du budget, une compagnie financière offrirait les fonds aux conditions suivantes : 1° Remboursement intégral du capital et des intérêts en sept annuités ; 2° concession du privilége de l'Opéra et de l'exploitation du nouvel édifice pendant quinze ans.

(1) MERCIER. *Tableau de Paris.* — Edition de 1788. Chapitre DCCLXXVII (tome X. p. 56).

Nous apprenons avec plaisir que ces conditions répugnent au ministre, non-seulement à cause du taux archi-usuraire du prêt, mais aussi et surtout au point de vue de l'art qui pourrait se trouver sacrifié entre les mains d'une compagnie exerçant un véritable monopole, et échappant, en vertu de son contrat, à la direction et à la surveillance de l'administration supérieure.

Voilà encore un exemple des funestes effets qu'entraîne toujours l'intervention de l'État dans les affaires théâtrales.

— D'après le *Figaro*, M. Dupressoir offre au gouvernement :

1° De faire les sacrifices nécessaires pour faire jouer l'opéra à Paris, jusqu'à l'ouverture du nouveau théâtre ;

2° Achever le nouvel Opéra ;

3° Administrer le théâtre pendant quinze ans, conjointement avec le directeur agréé par le gouvernement, sans aucune subvention de l'État !

En échange de ces offres très brillantes, M. Dupressoir demande la concession de trois casinos semblables à celui de Bade, à Aix, Biarritz, Trouville, ou autres stations balnéaires.

Italiens. — Mademoiselle de Belloca, dont les représentations avaient été interrompues par suite d'une indisposition assez grave, a reparu dans le *Barbier*. Elle y a retrouvé les succès de son début, et s'est fait chaudement applaudir dans *la Leçon de Chant* où elle a intercalé la jolie romance de madame de Rothschild : *Si vous n'avez rien à me dire.*

— La reprise de la *Perle du Brésil* est-elle décidée, comme on l'annonce de divers côtés ? Renseignements pris, il faut encore douter.

Opéra-Comique. — L'Opéra-Comique reprendra, cet hiver, *Jeannot et Colin*, de Nicolo.

En même temps que *le Florentin,* l'Opéra-Comique répète l'ouvrage en un acte d'Ernest Reyer, *Maître Wolfram*, donné jadis avec succès au Théâtre-Lyrique, et *Marcelin,* opéra-comique nouveau de MM. Prevel et Duprato, également en un acte.

On prépare aussi une reprise de *Mignon,* avec mademoiselle Chapuy, dans le rôle principal et mademoiselle Reine dans celui de Frédéric.

— Madame Galli-Marié vient d'être réengagée pour l'opéra de MM. Meilhac et Halévy, dont la musique sera de M. Georges Bizet. Cet ouvrage a pour titre *Carmen.*

Renaissance. — Tous les soirs, la *Jolie parfumeuse*, dont la première représentation a eu lieu le samedi 29 septembre.

Casino. — L'orchestre de dames spécialement engagé par la direction pour les concerts de la saison d'hiver, a été présenté à la presse et recommandé à son appréciation dans une séance spéciale donnée samedi 29, à 2 heures.

C'est un spectacle curieux, absolument nouveau pour les Parisiens, et suffisamment artistique pour que la *Chronique musicale* lui consacre une étude, qui n'a pu être faite sur une seule audition.

M. Gaston Escudier a donné dans l'*Art Musical* d'intéressants détails sur cette société féminine, à laquelle il a fallu adjoindre (disons-le à l'honneur du sexe fort) quelques jeunes gens chargés des parties des gros instruments :

La directrice est madame Amann Weinlich. Son poignet est solide, son coup d'œil sûr. Elle exerce une sorte d'influence sur son entourage. Malheur à celle qui ferait une faute! elle serait à l'instant foudroyée. Sa taille est grande, sa figure expressive; c'est la reine des *Damen orchester*, et c'est une reine imposante.

Les toilettes sont brillantes, fraîches, mais les couleurs n'en sont pas criardes : uniformément blanches, jaunes et noires, les robes présentent un ensemble fort harmonieux à l'œil. Rien ne choque.

Quant à la nationalité de chacune des exécutantes, il faudrait posséder un état de naissance complet, comme dans une mairie, pour la donner. Les unes sont Américaines, les autres Russes, quelques-unes Hongroises, celles-ci Bohémiennes; une seule est Française. C'est, dit-on, celle qui tient la grosse caisse... Le violon solo est joué par une Berlinoise fort jolie, fort avenante, et très distinguée.

Depuis sa formation, l'orchestre de femmes a recueilli toutes les sympathies et tous les succès : en Russie, les Moscovites les ont fêtées à l'envi. En Amérique, la salle des concerts n'était jamais assez spacieuse. En Autriche, elles ont fait les délices de l'Exposition de Vienne.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

NOUVELLES DE NOTRE NUMÉRO EXCEPTIONNEL

La vente de notre numéro du 15 novembre, au profit du personnel de l'Opéra, a été activement poussée par MM. les Libraires et éditeurs de musique, dépositaires de la Chronique Musicale.

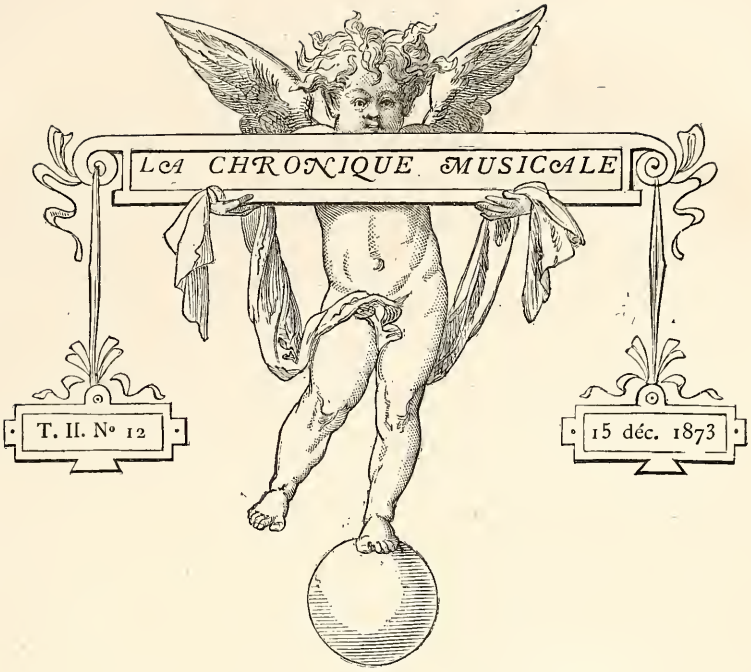
Nos confrères de la presse, de la grande presse surtout, ont presque tous recommandé dans leurs feuilletons et dans leurs courriers de théâtre, l'achat de notre numéro sur l'Opéra, à titre de bonne œuvre. Grâce à leur pressant appel au public, nous avons dû en faire une seconde édition, mise en vente aux mêmes conditions et dans le même but que la première.

*Nous remercions de leur généreux concours MM. G. Escudier (*Art musical), *Ch. de la Rounat* (XIXe Siècle), *Adolphe Dupeuty* (Événement), *F. Oswald* (Gaulois), *Gustave Lafargue* (Figaro), *Adolphe Jullien* (Français), *Jules Guillemot* (Journal de Paris), *Jennius* (Liberté), *Paul Foucher* (Opinion nationale), *Émile Mendel* (Paris-Journal), *de Thémines* (Patrie), *Charles Deulin* (Pays), *Émile Marsy* (Rappel), *Raoul Graphe* (Soir), *ainsi que MM. les rédacteurs de* l'Écho des Orphéons, *de* la Gazette des Étrangers, *de l'*Indépendance belge, *du* Messager de Paris, *du* Monde illustré, *de* la République française *et du* Soleil. *Que ceux que nous oublions nous pardonnent : en ne les citant pas, nous ne péchons que par ignorance.*

La vente de notre numéro exceptionnel sur l'Opéra *se poursuit dans plus de cent dépôts : La somme que nous avons déjà recueillie dans nos bureaux nous promet un bon résultat. Nous dirons dans notre prochain numéro le montant de notre recette que nous tiendrons immédiatement à la disposition des intéressés, sans déduction d'aucuns frais.* *A. H.*

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Nous venons d'achever sur l'organisation de la Comédie-Française depuis son origine jusqu'à no jours, un travail considérable pour lequel ont été mis à contribution tous les documents manuscrits ou imprimés qui traitent de l'illustre théâtre, et notamment ceux que contiennent la Bibliothèque, les Archives Nationales et les Archives de la Comédie. Ce travail va paraître bientôt en diverses parties. Le directeur de la *Chronique Musicale* a bien voulu accueillir celle relative au rôle qu'a joué la musique à la Comédie-Française; nous l'en remercions.

Nous croyons devoir, avec plusieurs écrivains, faire dater ce théâtre non de 1680, mais de 1658, année où Molière vint s'installer définitivement à Paris.

Fondée lorsque l'Académie Royale de Musique ne l'était pas encore, la Comédie eut à son service des auteurs qui, comme Molière, écrivirent

à son intention des pièces où la musique tenait une place souvent importante, et elle conserva presque toujours, sous l'ancien régime, le désir d'en représenter de semblables.

Nous ne remonterons pas jusqu'aux représentations des mystères, qui n'appartiennent pas au théâtre régulier, et sur la partie lyrique desquelles on a peu de détails. Les chanteurs et les joueurs d'instruments semblent s'y être tenus dans le *Paradis*, l'endroit le plus élevé de la scène, divisée horizontalement, comme on sait, en plusieurs compartiments; quelquefois aussi, le talent des bourgeois accidentellement comédiens y est utilisé. On ne possède guère plus de renseignements sur la période suivante. C'est dans la *Comédie des Proverbes* de Montluc (1616), que nous trouvons le premier *témoin*, dans un théâtre, d'un orchestre composé de violons. Encore n'y devaient-ils pas être permanents, ni figurer dans toutes les pièces. Sans doute aussi le nombre en était fort restreint, si ce n'est dans les représentations de ballets à la Cour. La *Gazette de France* du 30 novembre 1634, nous montre, à celle de *Mélite*, donnée à l'Arsenal, vingt violons jouant dans les intermèdes. Perrault, dans le *Parallèle des anciens et des modernes*, dit que, en 1629, la symphonie, dans les théâtres, est d'une flûte et d'un tambour ou de deux méchants violons. Le roman de *Francion* (1633) fait voir les symphonistes en plus grand nombre, occupant, dans une représentation de ballet au Petit-Bourbon, la scène derrière les spectateurs.

Chappuzeau est le seul de qui nous tenions quelques détails précis touchant la place des violons au temps de Molière. « Cy-deuant, écrit-il en 1673, on les plaçoit ou derriere le theâtre, ou sur les aisles, ou dans vn retranchement entre le theâtre et le parterre, comme en vne forme de parquet; — cette dernière place est celle que leur assigne Israël Silvestre dans son estampe de la représentation de *la Princesse d'Elide* à Versailles en 1664; — depuis peu on les met dans vne des loges du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourroit placer. Il est bon qu'ils sçachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie sans attendre que l'on leur crie, *Iouez*, ce qui arriue souuent. » Par cette loge du fond, Chappuzeau veut dire sans doute *du fond de la salle*. C'était une singulière place. Les violons n'en descendirent que pour les représentations de *l'Inconnu*, en 1675; ils occupèrent alors celle qu'ils ont conservée depuis, et que nous leur voyons marquée, dès 1688, sur les plans du nouveau théâtre construit rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (voir l'*Architecture* de Blondel).

La première grande pièce accompagnée de musique que nous rencontrions dans l'histoire du théâtre français, est l'*Andromède* de Corneille, jouée en 1650, au Petit-Bourbon, par les comédiens du Marais. Elle fut reprise plusieurs fois, sur le théâtre de la rue Vieille-du-Temple, et, à la Comédie, le 19 juillet 1682. La musique des chœurs était de Dassoucy; nous ne l'avons point retrouvée.

Arrivons au théâtre de Molière. C'est le seul que le roi chargea de défrayer ses plaisirs dramatiques, et qui prit, même à la ville, la spécialité des pièces à musique et à divertissements, des comédies-ballets, l'Hôtel de Bourgogne se restreignant à peu près à la tragédie, et le Marais aux pièces « de machines. »

Presque toutes les comédies de Molière ont été représentées d'abord à la Cour, sous forme de comédies-ballets, c'est-à-dire insérées dans des divertissements, coupées par des intermèdes formant de vastes pièces, dont elles n'étaient qu'un acte. Nous ne nous appesantirons point sur cette version des œuvres de Poquelin, qui, de la sorte, avaient un caractère différent de celui qu'elles prenaient ensuite au théâtre du Palais-Royal : par le cadre que leur donnaient les fêtes de Versailles, de Saint-Germain, de Chambord, du Louvre, elles appartiennent à l'histoire du ballet de cour, dont il a été si bien traité dans l'Encyclopédie, par nos confrères MM. Victor Fournel (*Contemporains de Molière*), Moland (*Edition de Molière*), Celler (*les Origines de l'Opéra et le ballet de la Royne* (Didier), et Paul Lacroix (*Recueil des ballets et mascarades*). M. Moland surtout a reproduit, avec les distributions, quelques livres des ballets des pièces de Molière d'après les éditions originales, qui sont presque toutes imprimées par Ballard.

Les Précieuses ridicules sont la première des comédies de Molière où il y ait de la musique. Celle qui s'exécute encore maintenant est ancienne; l'auteur en est inconnu.

A cette époque, et jusqu'en 1660, l'orchestre du Palais-Royal — et des autres scènes, à plus forte raison — est ordinairement composé de trois violons payés chacun 1 liv. 10 sols par jour; en 1662, ce nombre fut porté à quatre, qui coûtèrent 6 liv.

Pour l'intelligence de ce qui suit, faisons observer, d'après les registres de la troupe de Molière (1), que les frais sont *ordinaires* ou *journa-*

(1) Sur cette époque et sur la troupe de Molière, les Archives de la Comédie possèdent les registres de dépenses des années 1663, 1664 et 1672-73, dits registres de La

liers et *extraordinaires*. Les premiers sont en général fixés au commencement de l'année, d'après les dépenses qu'entraînent d'habitude les œuvres purement littéraires ; mais, lorsqu'on joue des pièces à spectacle qui motivent tous les jours des dépenses exceptionnelles, ils sont élevés en conséquence à chaque représentation. Ils se prélèvent quotidiennement, avant le partage que se font, chaque soir, les comédiens des bénéfices. Les frais *extraordinaires* sont les dépenses exceptionnelles une fois faites qu'occasionnent les pièces à spectacle ; on les prélève également, avant le partage, sur la recette, jusqu'à ce que les mémoires des fournisseurs soient acquittés, de sorte que parfois les acteurs restent plusieurs jours sans rien toucher.

Les Fâcheux sont représentés, en comédie-ballet, à Vaux, le 17 août 1661, puis à Fontainebleau. Lulli en avait fait la musique. Il passent, le 4 novembre, au Palais-Royal, en comédie-ballet probablement, — puisqu'ils y parurent de la sorte en 1663, — quoique avec beaucoup moins de mise en scène que chez Fouquet. A ce théâtre, les intermèdes furent donc conservés, mais avec moins de développement et de luxe, ainsi que les airs du Florentin, qui sont d'ailleurs inséparables de la comédie. On peut les voir dans la copie manuscrite de la partition du ballet que nous avons trouvée à la Bibliothèque du Conservatoire. A la reprise que fait, le 22 avril 1663, le Palais-Royal, le registre de 1663 porte, en outre des frais ordinaires :

Pour les danseurs (1).....	9 liv. »
Pour deux hautbois.....	6 — »
Pour du vin au record (2) des danseurs.....	1 — 10 s.
Aux violons d'extraordinaire (au nombre de deux évidemment).....	3 — »

Thorillière et d'Hubert, comédiens qui les tinrent; le registre de recettes et dépenses de La Grange (1659-1685), et les registres (recettes et dépenses) de la troupe de Guénégaud (ex-troupe du Palais-Royal), (1673-1680). Sur l'Hôtel de Bourgogne et le Marais, on sait qu'il n'existe plus de documents où nous puissions trouver des renseignements administratifs ou financiers.

(1) Une fois pour toutes, il est entendu que, des frais, nous ne citons que ceux relatifs à la partie musicale.

(2) Nous n'avons trouvé, dans aucun des dictionnaires de l'époque, la signification de ce mot, qui vient sans doute du latin *recordari*, se souvenir. Le record était probablement le répétiteur, maître de danse ou musicien, l'un et l'autre sans doute, mais surtout musicien, à cause du vin. D'ailleurs, les comédiens eux-mêmes faisaient souvent une halte dans l'étude de leurs rôles pour prendre le « vin des repetitions. »

Le 24, il est seulement porté, au même spectacle, 12 liv. « pour les violons et danseurs; » le 27 et les jours suivants (*les Fâcheux* et *le Cocu*), « pour les danseurs, 9 liv.; » de même à la reprise d'octobre. En juin 1664, ces deux pièces sont de nouveau reprises ensemble : les « danceurs » y sont, chaque jour, payés 16 ou 20 liv. A la première de *la Bradamante ridicule*, le 12 janvier 1664, la troupe prend encore « un violon d'extraordinaire, 1 liv. 10 sols, » et des « trompettes, 3 liv. » Dans les *Visites* (représentations chez le roi ou chez de grands personnages), elle engage presque toujours des violons et des danseurs supplémentaires.

L'Impromptu ne fut, que nous sachions, joué à Versailles, le 24 octobre 1663, comme à la ville, le 4 novembre, qu'en comédie. Nous avons cependant trouvé, dans le recueil des ballets de Lulli, en six volumes manuscrits, que possède la Bibliothèque Nationale, la musique de « l'Impromptu de Versailles ou mascarade de 1665, » comprenant une « entrée pour exempts et gardes » et une « pour pages. » N'y a-t-il pas lieu de supposer que, soit en 1663, soit en 1665, cette comédie de Molière fit, comme la plupart des autres, partie d'un ballet ?

En janvier 1664, la troupe de Molière représente au Louvre *le Mariage forcé*, comédie-ballet dont Lulli avait musiqué les intermèdes. Puis, le 15 février, elle le joue au Palais-Royal « avec le ballet et les ornemens, » dit La Grange. Bien qu'elle ne songe pas à atteindre l'éclat de la représentation royale, elle fait de grandes dépenses. A cette occasion, elle porte le nombre de ses violons à douze. Voici, d'après La Grange, le détail des frais ordinaires de la pièce (indépendamment des frais ordinaires habituels, qui sont de 50 liv. 3 sols) :

Violons	36 liv.
Ritournelle (1) et clauessin	7 —
Danseurs	45 —
Musique (2)	5 —
Hautbois retranchez (3)	» —

(1) Sans doute un bon violon pour faire, dans les ritournelles, la mélodie, pendant que le joueur de clavecin accompagnait.

(2) Les chanteurs qui figuraient dans la pièce.

(3) On verra plus bas que les hautbois, portés pendant deux représentations, disparurent à la troisième.

Mais le registre de 1664 est plus explicite et diffère même de celui de La Grange. Voici ce qu'il donne pour les six premières représentations (nous laissons au lecteur le soin de discerner les diverses sortes de frais) :

Frais ordinaires (les six fois)	50 liv.	3 s.
Du vin pour les records (le 15 seulement) (1)	»	»
9 danseurs (les six fois)	45	»
12 violons (31 liv. 10 s. deux fois, 36 liv. quatre fois, puis 40 liv..)	31 liv.	10 s.
2 hautbois (le 15 février : 16 liv., le 17 : 22 liv., seulement)	16 liv.	»
Musique (les six fois)	5 —	»
Pour les 4 violons du (mot illisible) (les 15, 17 et 19 seulement)	4 —	»
Pour la loge des danseurs (2) (le 22 seulement)	9 —	»
A un des violons, pour auoir repassé le balet (3) (le 22 seulement)	11 —	»
Un joueur de clauessin (les six fois)	3 —	»
Ritournelles (à partir du 22)	4 —	»
Pour deux tambours de basques (le 22)	3 —	»

C'est probablement en 1668 que Molière réduisit la pièce en comédie en un acte.

La musique du *Mariage forcé* se trouve, à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil manuscrit en six volumes des ballets de Lulli et dans le recueil de ballets en deux volumes (4). Il en existe également, à la Bibliothèque du Conservatoire, une copie faite, en 1690, par Philidor l'aîné. C'est de cette partition qu'a usé M. Celler pour sa publication

(1) Il n'y a même rien de marqué dans la colonne des chiffres.

(2) Louée sans doute dans un bâtiment contigu au théâtre.

(3) Qui avait fait l'office de record (?).

(4) Le second de ces précieux volumes est intitulé au dos : Veron, MLXXXXI, et signé à la fin : *Fait à Paris, le dernier jour d'octobre* 1691, *Veron*. L'écriture en est peu soignée, et tout y prouve qu'il devait être le répertoire usuel de quelque musicien de l'Opéra, peut-être du chef d'orchestre, puisqu'il comprend toutes les parties des morceaux. La plupart du temps les attaques des chœurs y sont indiquées par des figures à la clef très finement dessinées et coloriées, et qui sont comme les armes parlantes des personnages. Par exemple, un chœur de *Vieillards* y est précédé de têtes à longues barbes blanches, un chœur de *Pêcheurs*, par des lignes tendues, un chœur d'*Alchimistes*, par des creusets, alambics, cornues, un chœur de *Passions*, par des figures diversement émues, etc., etc. Ces dessins devaient avoir pour but de faciliter la recherche des morceaux du recueil, et peut-être de les faire trouver au musicien, qui ne savait pas lire. Il y a malheureusement, dans le volume, des pages qui manquent.

(Hachette). Notre savant confrère fait observer qu'il y a retrouvé, sous la musique de Lulli, des textes de Molière inédits, puisqu'ils n'avaient été reproduits ni par l'édition du livre du ballet, ni par les éditions de la pièce. Eh bien, toutes les comédies-ballets de l'illustre Poquelin se trouvent dans le même cas, et l'on va voir que, en divers endroits, nous avons mis la main sur toutes les partitions manuscrites ou imprimées de ses pièces à divertissements. Peut-être y a-t-il donc à faire, sur presque toutes les pièces de Molière, des découvertes analogues à celles dont nous a fait part l'éditeur du *Mariage forcé*. Nous n'avions pas, au cours de notre travail, le temps de nous livrer à des collations de textes, mais nous appelons vivement sur ce point l'attention de M. Despois, qui prépare, en ce moment, une édition de Molière qui sera définitive. Il trouvera probablement, en consultant les sources que nous indiquons, des textes inédits ou tout au moins des variantes.

Aux fêtes de Versailles de 1664, la troupe de Molière va prendre part aux *Plaisirs de l'Isle enchantée*; elle figure dans les divertissements et joue, le 8 mai, *la Princesse d'Elide*, comédie-ballet, indépendamment des *Fâcheux*, du *Mariage* et de trois actes du *Tartuffe*. Puis elle joue quatre fois encore *la Princesse* à Fontainebleau et la donne enfin, le 4 novembre, au Palais-Royal. Lulli en avait fait la musique pour les fêtes; elle fut conservée dans ce qui resta des divertissements à la ville. Prenons, dans le registre de l'année, les frais relatifs aux trois premières représentations, en notant que les deux sortes en sont encore mêlées :

Frais ordinaires	52 liv.	15 s.	
8 violons (24 liv. les deux premières, 29 liv. l'autre).	24 —	»	
12 danseurs	60 —	»	
Pour la sinfonie	8 —	»	
Pour les escarpins des danseurs (la première fois seulement)	36 —	»	
Pour les escarpins des musiciens (la première fois seulement)	12 —	»	
Pour 4 peres de bas de soye des satires	36 —	»	
3 hautbois (9 liv. la première fois, 10 liv. 10 s., et 10 liv. les deux autres)	9 —	»	
Pour le surplus des violons des ritournelles (4 liv. la première fois, 3 liv. la seconde, rien la troisième)	4 —	»	
Pour la musique (la seconde fois : *Musique chanteurs*, la troisième : *chanteurs*)	25 —	»	
Pour les bas de soye des danseurs, à bon conte	66 —	»	

Le 16 novembre, les violons et les ritournelles sont marqués ensemble 28 liv.

En janvier 1722, les comédiens reprirent cette pièce. Jean-Baptiste-Maurice Quinault (l'aîné), le comédien, refit, pour ces représentations, la musique des quatrième et cinquième intermèdes. Le 14 février suivant, l'Opéra et la Comédie se réunirent pour la jouer sur le théâtre des Machines. La Comédie la joua encore, chez elle, en mai 1726, et, en décembre 1756, elle en fit une autre reprise, pour laquelle un auteur anonyme versifia la partie que Molière avait laissée en prose.

La musique de Lulli se trouve dans le recueil de ses ballets en six volumes, et dans l'un des deux recueils manuscrits de ballets (Bibl. Nat.), dans le recueil manuscrit intitulé : *Théâtre-François*, *tome II* (Arch. Com. Fr.). Il y en a deux airs dans un volume très rare que nous avons trouvé à ces mêmes Archives et qui est intitulé : *Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis l'année* 1659 *jusqu'à l'année présente* 1753, *avec les dattes de toutes les années et le nom des auteurs. Prix :* 9 *liv. A Paris*, *aux adresses ordinaires*, 1753 (in-8°). Jadis, la Bibliothèque du Conservatoire possédait également de la partition entière deux copies manuscrites qui ont disparu, ainsi que beaucoup d'autres documents, sans que les diverses administrations des Beaux-Arts, qui connaissaient le voleur, aient eu la fermeté de contraindre ce haut personnage à les restituer.

A la date du 11 juillet 1664, nous voyons le registre de l'année marquer, pour la représentation de *La Thébaïde* et d' « Vne dance » — quelque menu ballet que la troupe donnait en guise de petite pièce, — « vn danceur 3 livres; » mais, nous ne nous expliquons guère pourquoi, le 18, au même spectacle, il n'y a pas de danseur marqué.

Le 15 septembre 1665, Molière donne *l'Amour médecin*, comédie-ballet, à Versailles, et, le 22, au Palais-Royal. La pièce est précédée d'un prologue, et le ballet en forme l'avant-dernière scène. Les deux divertissements furent conservés à la ville avec la musique de Lulli. La Bibliothèque du Conservatoire possède deux manuscrits de la partition, qui se trouve encore à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil des ballets de Lulli en six volumes et dans l'un des deux recueils manuscrits de ballets.

Le Misanthrope fut donné le 4 juin 1666, au Palais-Royal. La par-

tie musicale de cette comédie est bornée au couplet : *Si le Roy m'avoit donné...*, qui, selon la tradition, fidèlement suivie, est déclamé la seconde fois et chanté, la première, sur un vieil air du commencement du dix-septième siècle.

Le Médecin malgré lui fut également représenté à la ville, le 6 août suivant. On ignore qui composa l'air sur lequel *Sganarelle* complimente sa bouteille. Ce doit être Lulli.

Le Ballet des Muses, dont le dessein est de Benserade, se joua, le 2 décembre 1666, à Saint-Germain, et défraya, pendant tout l'hiver, les plaisirs de la Cour. D'abord, les deux premiers actes de *Mélicerte* en firent partie. En janvier 1667, Molière y substitua *la Pastorale comique* ou *Coridon*. En février, il ajouta *le Sicilien* au ballet. Le ballet et les trois œuvres de Molière furent musiqués par Lulli. De *Mélicerte*, la Bibliothèque du Conservatoire et la Bibliothèque Nationale (Rec. des ballets de Lulli en six et en deux volumes), possèdent des partitions manuscrites. En 1699, le fils du comédien Guérin remania et compléta *Mélicerte*, et La Lande, ou, selon d'autres, Couperin, en refit la musique. Du *Sicilien*, le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.), reproduit un air de Lulli, plus un autre ajouté, en 1695, par Charpentier. La sérénade seule en est chantée aujourd'hui ; nos lecteurs y ont entendu M. Garraud, il y a quelques années.

Georges Dandin, comédie-ballet, fit partie des fêtes de Versailles de 1668 ; il y fut joué le 18 juillet. Molière ne le donna que le 9 novembre à la ville, et seulement en comédie. Le ballet avait été musiqué par Lulli ; cette partition existe dans le recueil en six volumes de la Bibliothèque Nationale.

Pourceaugnac, comédie-ballet, fut joué le 6 octobre 1669, à Chambord—où Lulli, l'auteur de la musique, joua le rôle d'un médecin grotesque—et, le 15 novembre, au Palais-Royal. On ne sait précisément ce qui fut conservé de la partie du ballet aux représentations de la ville, mais les airs de la pièce le furent nécessairement. Les Archives de l'Opéra possèdent les fragments de la partition de Lulli qu'il utilisa, en 1675, dans son *Carnaval*, opéra composé de vers de différents auteurs, notamment de Molière et de Benserade, et dont, au surplus, la partition a été gravée. La partition de *Pourceaugnac*, imprimée en 1715, par Ballard, et une partition manuscrite existent à la Bibliothèque du Conservatoire. Le

recueil des ballets de Lulli en six volumes et celui en deux de la Bibliothèque Nationale la contiennent également; le dernier l'intitule : « Poursoignac, 1670. » On la trouve encore dans le volume *Théâtre françois, tome II*, des Archives de la Comédie; il y a, de plus, à la fin de ce livre « l'entrée des sergens dans Pourseaugnac. »

Les Amants magnifiques, comédie-ballet, furent joués, le 4 février 1670, à Saint-Germain et ne le furent pas à la ville. Le 15 octobre 1688, il en fut donné quelques représentations à la Comédie. Ils y reparurent encore, sans beaucoup de succès, le 21 juin 1704, par les soins de Dancourt, qui y fit un prologue et des intermèdes nouveaux. Il y en a un magnifique manuscrit à la Bibliothèque Nationale et un air dans le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.).

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)

TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE (1).

LA VEUVE & LA SŒUR DE MOZART

SALTZBOURG 1828.

Dès mon arrivée à Salzbourg je me dirigeai vers le couvent des Capucins bâti sur le roc, au sommet de la montagne qui porte le nom de cet ordre religieux. J'avais une lettre de recommandation pour le supérieur qui me reçut avec une cordialité et une hospitalité dignes du plus beau temps des patriarches; mais comme il était obligé d'assister au service divin, il me confia aux soins du Père Edmond, le membre le plus jeune de la confrérie, qui me conduisit à sa cellule. Selon les réglements de l'ordre, elle n'avait que huit pieds de long sur huit pieds de large : une chaise, une petite table, quelque chose ayant plutôt l'air d'un cercueil que d'un lit, un prie-Dieu surmonté d'un crucifix, et une guitare, accessoire, on en conviendra, peu en harmonie avec le reste des objets qui garnissaient la cellule, formaient l'ensemble du mobilier. Edmond, jeune homme de 26 à 28 ans, portant une longue barbe qui cachait presque entièrement ses lèvres roses et ses dents blanches, était originaire de l'Esclavonie : trop pauvres pour l'élever de façon à choisir sa position dans le monde, ses parents prirent sur eux de le vouer à la vie monasti-

(1) Voir les numéros des 1er octobre et 1er novembre.

que, et quand l'adolescent, devenu homme, éprouva des sensations nouvelles et sentit en lui des germes d'activité inconnus, il n'était plus le maître de diriger ses pas comme il l'entendait. Je n'ai jamais rencontré personne sur qui le joug de la réclusion ait plus lourdement pesé, ou qui ait été plus désireux de secouer sa triple chaîne d'obéissance, de pauvreté et de renoncement à tout ce qui fait le charme de la vie. Sa seule consolation était la musique, à laquelle il s'était adonné de toutes ses forces; elle seule lui offrait une légère compensation aux dogmes des casuistes de sa profession, à cette pharmacopée morale considérée comme une panacée destinée à secourir les consciences souffrantes, et qui ne sert qu'à aigrir les caractères. Il me donna sur le champ toute sa confiance et j'obtins pour lui la permission de me servir de guide dans les recherches musicales que je me proposais de faire à Saltzbourg. Je n'oublierai jamais combien il fut heureux de ces quelques instants de liberté que je lui procurais, et qui lui permettaient de me raconter tout ce qu'il avait déjà souffert et ce qu'il avait encore à souffrir.

Notre premier pélerinage nous conduisit au couvent des Bénédictins de Saint-Pierre, dans l'église duquel Michel Haydn, qui en fut l'organiste, a sa tombe. Sans avoir été aussi grand compositeur que son frère Joseph, Michel fut un des meilleurs maîtres de chapelle de son temps. Michel Haydn adhérait opiniâtrement à l'ancienne école; Joseph en créa une qui, en esprit et en originalité, n'a été surpassée ni par Mozart ni par Beethoven. Pendant que je faisais connaître mon sentiment à ce sujet au Père Edmond, le supérieur de Saint-Pierre entra dans l'église. Edmond s'empressa d'aller baiser son anneau épiscopal, et me présenta à lui; après les premiers compliments d'usage, il m'offrit de l'accompagner à son couvent, où il me promit de me montrer des objets très curieux. Ce prélat (le Père Albert en religion; Nagenzaum, de son nom laïque), avait été l'élève et l'ami de Michel Haydn, le camarade d'études et l'intime de Sigismond Neukomm (1). A une connaissance parfaite de la musique, il joignait encore une immense habileté sur l'orgue. C'est lui qui administra les derniers sacrements au compositeur mourant. C'est lui, aussi, qui fit élever à sa mémoire, dans l'église de son couvent, le monument en marbre devant lequel nous nous trouvions. Il possédait la plus grande partie des partitions manuscrites et originales de Michel Haydn. Je désirais vivement pouvoir les étudier et j'en fis part au supérieur qui me dit : « Venez ici quand cela vous fera « plaisir; vous pourrez examiner à loisir les œuvres de notre grand or-

(1) Voyez page 282 le *Michel Haydn* de M. Edmond Neukomm.

« ganiste; ne craignez rien, on ne vous interrompra pas; vous pourrez « même prendre vos repas avec nous; dès aujourd'hui une place à côté « de moi vous sera réservée à notre table. » J'acceptai avec reconnaissance l'offre du bon religieux.

En compagnie du Père Edmond, je visitai les églises, les orgues, ainsi que les tombes des grands musiciens morts à Saltzbourg. Entre autres curiosités, je vis dans l'église de Saint-Sébastien le tombeau de Paracelse, le fameux médecin et thaumaturge qui, comme le docteur Faust, passait pour entretenir un commerce avec les êtres d'un ordre supérieur. La tradition prétend qu'il fut précipité du haut des rochers qui dominent Saltzbourg, en expiation de ses crimes; mais l'histoire se tait là-dessus et dit tout simplement qu'il mourut en cette ville en 1541.

Après nous être occupés des morts, il était temps de revenir aux vivants : nous commençâmes par aller voir madame Mozart, qui me reçut comme un vieil ami; nous trouvâmes chez elle sa sœur, veuve du compositeur Haibel, auteur de l'opéra *der Tiroler Kastel* qui a été extrêmement populaire en Allemagne. Cette dame, la plus jeune des sœurs de madame Mozart et veuve comme elle, était venue habiter Saltzbourg après la mort de son mari (1); elle ne voulut pas laisser partir mon compagnon sans lui demander sa bénédiction, qu'il lui donna de la meilleure grâce du monde. Nous allâmes ensuite faire une visite à la sœur de Mozart (2), la baronne Sonnenbourg, la même qui, grande virtuose sur le piano, accompagna son jeune frère à Paris et à Londres, où Léopold Mozart, leur père, les avait emmenés tous deux, et qui attira, autant que le petit Amédée, l'attention du public. Quand elle eut quelques années de plus, elle devint une gracieuse jeune fille, aux longs cheveux châtains, aux beaux yeux bleus, aux épaules arrondies, qui faisait les délices de toutes les réunions, autant par sa beauté que par son talent.

Nous fûmes frappés, en entrant chez elle, de voir comme chaque objet, autour de nous, rappelait le passé. L'ameublement, le grand piano, tout enfin, exhalait, malgré la mode passée depuis longtemps, un parfum de suprême élégance. Le grand tableau représentant la famille Mozart, dont on voit la reproduction dans la biographie du grand homme publiée par sa veuve, était placé au-dessus de la porte; celui où figurait

(1) Sa fille, mademoiselle Sophie Haibel ou Haibl, fut cantatrice au théâtre de Munich, pendant les années 1829 et 1830. — Madame Haibel est morte à Saltzbourg en 1846.

(2) Marie-Anne Mozart, née le 29 août 1751, avait cinq ans de plus que son frère qui naquit le 27 janvier 1756. Elle épousa le baron Sonnenbourg qui la laissa veuve d'assez bonne heure, et mourut à Saltzbourg en 1837.

le père Mozart à la tête de son petit concert domestique, et qui faisait face au précédent, fit voyager notre imagination bien loin en présentant à nos yeux, dans tout l'éclat de la beauté et dans toute la fraîcheur de la jeunesse, celle que nous allions voir tout à l'heure vieille femme de 77 ans. Des pas lourds et incertains, qui s'approchaient, nous firent sortir de notre rêverie, et la sœur de Mozart parut devant nous, appuyée sur un domestique, ou plutôt soutenue par lui; mais quels changements, grand Dieu! Elle laissait tomber la tête comme si elle était trop lourde pour ses épaules; son menton reposait sur sa poitrine, et quoique nous fussions tout près d'elle, il nous était difficile de bien voir sa figure; son nez aquilin était tout ce que nous pouvions saisir de ses traits. La lumière de ses beaux yeux était éteinte pour jamais, car elle avait perdu la vue, et le sens de l'ouïe s'était considérablement affaibli. Graduellement, cependant, comme nous lui parlions du passé, son corps émacié sembla se ranimer, et quand elle sut que ce n'était pas une indiscrète curiosité, mais un profond sentiment de respect pour son frère qui nous avait amenés chez elle, son cœur sembla se réchauffer, battre plus vite et s'élancer vers nous, car de telles marques d'attention étaient devenues rares pour elle; son règne avait cessé depuis longtemps; elle le savait bien et désirait ardemment apprendre de nous si, comme le sien, le souvenir de son frère se réduisait à la seule connaissance de son nom, les bruits de ce monde affairé n'arrivant que de loin en loin jusqu'à elle. Elle nous demanda si la génération actuelle des pianistes jouait encore les sonates de Mozart, ses variations, ses concertos; si ses cantates et ses offertoires étaient encore exécutés, et si ses quatuors et ses symphonies obtenaient autant de faveur que ses opéras. Ramenée ainsi vers le passé, elle semblait redevenir jeune fille. Elle se souvenait encore de la première œuvre de son frère, la plus ancienne, composée quand il n'avait encore que sept ans. Nous la conduisîmes au piano, et elle nous joua une partie de la première sonate du petit Amédée.

Comme chaque circonstance se rattachant aux jours heureux passés avec son frère était encore fraîche et présente à sa mémoire! Elle se rappelait parfaitement l'ardeur qu'il mettait à écrire de la musique sur chaque chiffon de papier qu'il pouvait trouver, et la passion qu'il montra pendant un mois pour l'arithmétique. « Il ne parlait que de chiffres, ne pensait qu'aux chiffres, nous dit-elle. Il transformait en ardoises les murs de l'escalier, des chambres, et même ceux des maisons voisines. Il encourut plus d'une menace et reçut plus d'une correction avant que ce beau zèle ne se refroidît. »

Après le voyage de Vienne, Paris et Londres, dont elle fit partie,

Wolfgang alla seul avec son père en Italie, puis à Paris avec sa mère. Lorsqu'il dut chercher fortune dans le monde, elle le perdit presque entièrement de vue et ne connut qu'une faible partie de ses œuvres; elle n'avait vu qu'une fois le *Don Juan*, médiocrement exécuté, jamais *le Nozze di Figaro*. Sa première sonate était la seule de ses compositions dont elle se souvenait; nous rafraîchîmes sa mémoire en jouant et en chantant plusieurs morceaux des opéras de son frère; le père Edmond la ravit avec l'air du grand-prêtre de *la Flûte enchantée;* elle versait des larmes et donnait cours à son émotion d'une manière difficile à supposer de la part d'une constitution aussi usée, aussi épuisée que la sienne. « Peut-être, s'écria-t-elle dans l'excès de son contentement, peut-être trouverez-vous quelque pièce que vous ne connaissez pas dans les papiers que je possède. » Puis elle donna l'ordre qu'on lui apportât de vieux portefeuilles, qu'elle nous pria d'examiner. La première chose sur laquelle nous mîmes la main fut l'ébauche de sa première sonate à quatre mains. Ce croquis était précieux, car il nous révéla que Mozart, quand il composait pour le piano à quatre mains, n'écrivait pas les deux parties en partition, mais sur deux pages distinctes, ce qui augmentait considérablement la difficulté de la composition. Un autre détail que nous apprit cette sonate, et qui nous intéressa beaucoup, fut de voir que Mozart, à mesure qu'il avançait dans son travail, effaçait, corrigeait et substituait de nouvelles idées à celles qu'il avait eues d'abord; ce n'était pas seulement une consolation, mais encore un encouragement, de se dire qu'il avait écrit et réécrit plusieurs fois des compositions, même de peu d'importance, et que bien des passages en avaient été enlevés ou interpolés. Les premières ébauches de ce génie, le plus brillant qui ait jamais existé, dénotent partout les efforts du maître en lutte avec ses idées. Quand nous contemplons ses œuvres, elles nous paraissent les émanations d'une nature plus puissante que la nôtre; il nous semble que son esprit, se dégageant de tout obstacle terrestre, a dû prendre son essor jusqu'au sommet des régions où il est défendu aux âmes vulgaires de pénétrer; elles sont pour nous comme des soleils éblouissants dont nous ne pouvons soutenir l'éclat, et devant lesquels il nous faut baisser les yeux. Mais quand il nous est donné de pouvoir pénétrer dans le *sanctum* de l'artiste et d'examiner les premiers essais de ses chefs-d'œuvre, nous nous apercevons combien la lutte a dû être acharnée avant qu'il ait pu façonner le dieu auquel son imagination avait donné naissance. Nul n'ignore combien Beethoven ennuyait ses voisins en battant la mesure avec les mains et les pieds, avant de pouvoir placer dans leur châsse les idoles qu'il modelait si difficilement. Si le résultat de

cette expérience a quelque chose de presque humiliant pour l'humanité, il tend, du moins, à relever le courage de l'artiste, et spécialement du jeune compositeur qui, dans son enthousiasme juvénile, a déjà préparé ses ailes et senti l'amertume des moments pendant lesquels ses idées refusent de prendre une forme terrestre. Ce n'est pas un faible mobile d'encouragement que de pouvoir se dire que ceux dont les noms sont entourés d'une auréole éternelle, et dont nous voudrions partager la gloire, ont dû, comme ceux qui arrivent seulement au seuil de l'art, chercher, à travers les ronces et les épines de la vie, le sentier escarpé et raboteux qui conduit à l'immortalité. Il faut que nous soyons purifiés par le feu avant que d'espérer gagner le ciel, d'où nous sommes venus, comme le mythe de l'Hercule païen qui, avant de prendre place au rang des dieux, fut obligé de laisser tout ce qui appartenait au mortel sur le bûcher allumé au sommet de l'Œta.

Ayant ainsi payé le tribut d'hommages que nous devions à la sœur, et dans une certaine mesure à l'ombre de celui qui, plus que tout autre, m'a servi de modèle et de guide dans ma carrière musicale, rien ne me retenait plus à Saltzbourg, et j'en fis part au Père Edmond, que je reconduisais à son couvent. La cloche sonnait l'heure de la prière au moment où nous arrivâmes au pied de la montagne. « Adieu, Père Edmond, lui dis-je en le serrant dans mes bras, adieu, mon pauvre ami! » En m'entendant prononcer ces paroles, ses yeux se remplirent de larmes. « Que Dieu vous protège, me répondit-il, et vous accorde la paix du cœur, que e ne connaîtrai jamais! Cependant je ne puis vous quitter ainsi, il faut que je vous voie encore, dussé-je pour cela escalader ces rochers; il faut que je vous parle encore une fois avant de vous dire adieu pour touours! » Puis il me quitta brusquement et se dirigea vers son couvent.

Le lendemain, j'allai prendre congé de madame Mozart, qui me donna des lettres pour Seyfried (1) et pour le vénérable Stadler, de Vienne (2), anciens amis de son mari. Je dis adieu à la maison pater-

(1) Seyfried *(Ignace-Xavier, chevalier de)*, né à Vienne le 15 août 1776, montra de bonne heure de grandes dispositions pour la musique. Mozart et Koseluch en firent un pianiste extrêmement distingué. — Après avoir étudié la composition avec Winter, il écrivit beaucoup d'opéras comiques allemands qui eurent du succès; la musique d'église est particulièrement estimée en Autriche. Il a été rédacteur en chef de la *Gazette spéciale de musique des états autrichiens*, et a participé à la rédaction de la *Gazette musicale de Leipzick* et à la *Cœcilia*. Seyfried est mort à Vienne le 27 août 1841.

(2) Stadler *(l'abbé Maximilien)*, illustre organiste, improvisateur et compositeur célèbre, naquit le 7 août 1748 à Moelk (basse-Autriche). Il fut l'ami intime de Haydn et de Mozart. Son attachement pour ce dernier lui fit prendre la plume afin de venger sa mémoire des accusations de Godefroid Weber, qui prétendait que le *Requiem*

nelle de Mozart et en jetant un dernier regard sur ses murs, je m'imaginai y voir les chiffres qu'il y avait charbonnés autrefois.

La nuit était venue et j'étais prêt à monter dans la diligence qui devait me conduire à Vienne, quand je sentis sur mon épaule une main tremblante, et en me retournant j'aperçus le Père Edmond en costume laïque, sa longue barbe cachée sous sa cravate. Il ne voulut pas me permettre de le questionner, mais je n'eus pas de peine à deviner l'état de son âme. « Mon pauvre ami ! » m'écriai-je, et ce fut tout ce que je pus dire. « Voici, me dit-il, en me donnant un rouleau de papier, voici un cadeau « du supérieur de Saint-Pierre et un présent de la sœur de Mozart: « qu'ils servent à rappeler à votre souvenir votre inconsolable ami, le « Père Edmond! » Il s'éloigna aussitôt; le conducteur m'appela pour monter en voiture et nous nous séparâmes pour ne plus jamais nous revoir en ce monde. Les papiers qu'il m'avait remis me brûlaient les mains tant j'étais anxieux de savoir ce qu'ils contenaient. Aussitôt que nous fûmes dans les montagnes, j'ouvris le rouleau et je trouvai que le supérieur de Saint-Pierre m'avait envoyé le manuscrit original d'une des messes les plus populaires de Michel Haydn; quant au cadeau de la sœur de Mozart, c'était la sonate à quatre mains dont j'ai parlé précédemment.

Je n'ai jamais appris ce que devint le supérieur et je n'ai plus entendu parler de la veuve ni de la sœur de Mozart. Tout ce que j'ai pu savoir du Père Edmond, c'est qu'il fut envoyé de Saltzbourg dans un couvent de son ordre, au fond de l'Esclavonie, pour s'être absenté un soir sans permission!...

ERNEST DAVID.

de Mozart était au-dessous de sa réputation et qu'il ne devait pas être l'œuvre du grand compositeur.—Cette polémique a duré quelques années, et quoique Sussmayer y eût pris part, la question n'a pas été complétement éclaircie. Stadler mourut à Vienne le 8 novembre 1833, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

MICHEL HAYDN

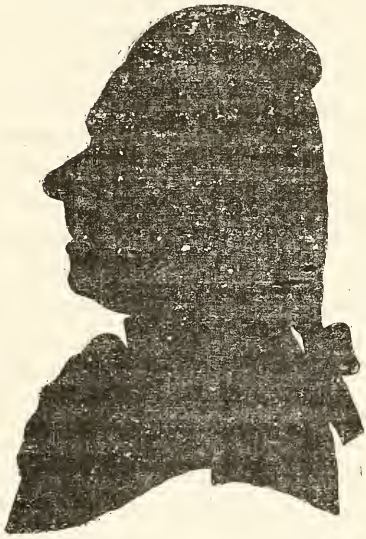
1737 — 1806

OTRE intention n'est pas d'écrire une biographie complète du frère puîné de l'auteur des *Saisons*, non plus que d'analyser son œuvre qui est considérable. Aussi bien sa vie, calme et uniforme, ne présenterait point l'intérêt qui s'attache aux existences tourmentées de la plupart des musiciens, et, d'autre part, ses œuvres ne sont soupçonnées des connaisseurs, que par la préférence que le grand Haydn, lui-même, leur accordait sur ses propres compositions religieuses. Ce sont donc de simples notes sur Michel Haydn que nous publions à cette place. Tombées sous nos yeux, elles ont attiré notre attention sur cet artiste, aujourd'hui oublié, mais qui eut son heure de célébrité, et nous ont inspiré le désir de retracer brièvement sa physionomie.

Né à Rohrau, comme son frère Joseph, Michel Haydn fut envoyé très jeune à Vienne, où il fut attaché à la chapelle impériale. Sa voix, fort belle et d'une étendue extraordinaire (on assure qu'elle ne renfermait pas moins de trois octaves, depuis le *fa* grave du *contralto* jusqu'au *fa* suraigu), attira promptement l'attention des dilettantes de la cour. Le nom de Haydn, déjà connu par les succès que Joseph, enfant de chœur de Saint-Etienne, avait obtenus peu d'années auparavant, eut une recrudescence de renommée, et LL. MM. l'empereur et l'impératrice mirent le comble à la faveur du jeune Michel, en lui faisant présent d'une somme de douze ducats, un jour qu'il avait chanté d'une façon remarquable un *Salve Regina* de la composition de son maître

Reiter. Il faut attribuer les facilités qui accompagnèrent ses débuts, à la protection spéciale que cette munificence commença, et dont il fut désormais l'objet. En effet, quand vint la mue, et que sa voix fut perdue, Michel Haydn ne fut point aux prises avec la misère, comme l'avait été son frère; les bienfaits de la cour continuèrent à lui assurer une indépendance précieuse, et il put terminer à loisir l'étude des grands maîtres de l'art musical, Fuchs, Bach et Graun, dont les ouvrages furent ses modèles durant tout le cours de sa vie.

Sa jeunesse s'écoula donc tranquille et laborieuse, d'abord à Vienne, puis à Grosswardein, en Hongrie, où il fut directeur de la musique jus-



qu'en l'année 1768, époque à laquelle il obtint la place de maître de chapelle du prince archevêque de Saltzbourg, Hyeronimus Colloredo, rendu célèbre par sa conduite envers Mozart.

On n'a que de vagues indications sur l'existence de Michel Haydn durant la période qui commence à sa sortie de la chapelle impériale et finit à son arrivée à Saltzbourg; mais nous savons par les dates que portent grand nombre de ses compositions de cette époque, que son temps fut bien employé. En outre, des documents authentiques attestent que la valeur de ces œuvres lui mérita la haute estime de son frère et, par suite, lui valut la protection du prince Esterhazy. C'est sur la recommanda-

tion de ce dernier que l'archevêque de Saltzbourg le prit à son service, aux appointements de trois cents florins.

Si minime que paraisse cette rétribution, elle sembla satisfaisante à Michel Haydn qui, sûr désormais de son avenir, se fixa avec joie à Saltzbourg, y prit ses habitudes et s'y maria au bout de peu de temps avec la fille de l'organiste Lipp. Une fille naquit de cette union; mais elle mourut à peine âgée de trois ans. Son père conçut un violent chagrin de la perte de cette enfant, sur laquelle il avait reporté toutes ses affections. En effet, il n'était pas heureux dans son ménage; sa femme, quoique attachée au théâtre en qualité de *prima donna*, donnait le pas aux pratiques d'une dévotion mesquine sur les vertus domestiques qui sont l'attribut et le charme de la femme. Elle jeûnait sans cesse, se donnait chaque jour la discipline, portait le cilice et passait sa vie au confessionnal. Cette façon de diriger son ménage amena ce résultat : que le pauvre Haydn, dont l'humeur était aussi aimable que celle de sa femme l'était peu, se vit obligé de manger au cabaret, pour ne point mourir d'abstinence, et de passer ses soirées, après des journées bien remplies, à la cave du couvent de Saint-Pierre, pour échapper aux persécutions religieuses de sa compagne.

Or, que faire en une cave, — surtout lorsque cette cave est celle d'un couvent et que le vin vieux n'y coûte que six *kreutzers* la bouteille, — à moins que l'on ne fasse honneur aux crus délectables collectionnés par les bons pères à l'intention des bourgeois de Saltzbourg, au premier rang desquels ont figuré de tout temps les musiciens de la chapelle. Michel Haydn faisait donc comme les concitoyens : il chantait avec eux des *lieders* aux gais refrains, tandis que sa femme courait après son salut, et buvait avec eux les petits vins du Tyrol, sûr qu'il était de trouver son purgatoire tout préparé en rentrant à la maison. De là cependant à le représenter comme un ivrogne, ainsi que l'a fait Mozart, il y a loin. Et, en vérité, le bon Haydn, si doux et si inoffensif, eut peu de chance sous le rapport de la manière dont ceux qui ont parlé de lui l'ont dépeint. Deux hommes marquants se sont occupés de lui : Mozart et Weber; le premier l'a présenté, ainsi que nous l'avons dit, comme un buveur émérite, et le second comme un pédagogue bourru.

« Croirais-tu, » écrit Mozart le père à son fils, alors à Paris, — « croi-
« rais-tu que dimanche dernier Haydn a joué si effroyablement les *lita-*
« *nies* et le *Te Deum Laudamus*, à l'église de la Trinité (l'archevêque
« était présent), que nous en fûmes littéralement épouvantés, et que
« nous pensâmes qu'il allait trépasser sur son banc comme son prédé-

« cesseur, Adlgasser (1). Mais, heureusement, ce n'était qu'une pe-
« tite pointe; la tête et les mains ne s'entendaient pas bien, et ce fut
« tout! »

« J'ai bien ri, » répond Mozart à son père, « en lisant ce que vous me
« racontez de la pointe de Haydn. Si j'avais été là, je lui aurais mur-
« muré à l'oreille le nom d'Adlgaser. C'est pourtant une honte qu'un
« homme aussi habile se rende incapable, par sa faute, de faire son de-
« voir en une fonction qui est en l'honneur de Dieu, — alors que l'ar-
« chevêque et toute la cour sont présents, et que l'église est remplie de
« monde. C'est affreux! »

Voilà qui est clair, et ces quelques lignes suffiraient pour condamner Haydn n'était la connaissance de l'esprit sarcastique commun aux deux Mozart, père et fils, connaissance en laquelle se trouvent ceux qui ont parcouru leur correspondance encore inédite en France. Cet esprit s'attaquait surtout à tout ce qui concernait Saltzbourg et ses musiciens, et il n'en est point parmi ces derniers qui aient trouvé grâce auprès de Léopold et de Wolfgang Mozart, froissés à juste titre, notamment le second, d'être assimilés par le prince-archevêque, au commun de ses maîtres de chapelle. Le fragment qu'on va lire témoigne de leur irritation :

« Ce qui me fait haïr Salzbourg, » écrit Wolfgang à son père, « c'est
« la composition abjecte et canaille de la musique de sa cour; un homme
« honnête et sachant vivre, ne peut se commettre avec ces gens-là... Ils
« sont sans cesse fourrés dans les cabarets et passent leur vie à boire!... »

Ce fragment paraîtra exagéré, surtout si l'on se souvient de la haute réputation de la *Chapelle* de Saltzbourg, qui passait à l'époque où écrivait Mozart, pour l'une des meilleures institutions musicales de l'empire, et pouvait seule entrer en comparaison avec la célèbre *Chapelle* que l'Electeur Charles-Théodore entretenait à Mannheim. D'ailleurs, cette suprématie même serait suffisante pour accorder aux musiciens saltzbourgeois le bénéfice des circonstances atténuantes, n'eussions-nous sous les yeux cette exclamation caractéristique du père de Weber, lors de son séjour à Salzbourg : « *Le vin y est trop bon marché!* » — Véritable cri du cœur échappé à un lutteur terrassé.

Quand l'automne était venu, et que la Chapelle de l'Electeur entrait en vacances, Michel Haydn, peu désireux de passer chez lui ses moments de loisir, se hâtait de sortir de la ville pour respirer l'air des montagnes, et commençait ses neuvaines champêtres. C'est ainsi qu'il appelait ses

(1) Adlgasser était mort sur son banc d'organiste, frappé d'une attaque d'apoplexie.

visites annuelles aux innombrables couvents dont la campagne est émaillée à dix lieues à la ronde de Saltzbourg. Tenant d'une main son petit bagage et sa perruque, et s'appuyant de l'autre sur une canne qui avait appartenu à son maître Reiter, il s'éloignait allègrement de la résidence archiépiscopale et suivait son chemin, sans retourner la tête, jusqu'à ce qu'il aperçût un couvent. Alors, il se dirigeait tout droit vers ces bâtiments hospitaliers, coupait à travers champs pour y arriver plus promptement, et sonnait à la porte d'une façon particulière aux hôtes habituels et altérés des bons moines. Aussitôt que le frère-tourier avait reconnu la figure épanouie du maître de chapelle de Son Eminence, à travers le grillage pratiqué dans la porte, le nom de Haydn volait de cellule en cellule, et tandis que les grosses clés grinçaient dans les serrures rouillées, le chapitre du couvent, précédé de l'abbé, se précipitait au-devant du visiteur pour l'embrasser et lui offrir le vin d'honneur. Puis on l'entraînait vers la meilleure chambre, en même temps que le frère-sommelier était dépêché en toute hâte au caveau le plus retiré, et que le frère économe apportait sur la table du maître de gros cahiers de papier à musique bien blanc et bien réglé.

Une existence toute béate commençait alors pour Michel Haydn, — existence fort remplie d'ailleurs, car pour reconnaître les bontés et les prévenances du chapitre, il ne pouvait échapper à l'obligation toute morale de semer sur le papier réglé une infinité de points noirs en l'honneur de *Celui* qui comptait sur terre d'aussi précieux serviteurs que les moines hospitaliers, au foyer desquels sa place était gracieusement marquée. C'était donc un devoir pour Michel Haydn de payer en musique sa dette de reconnaissance, et il s'en acquittait consciencieusement. Les *messes* succédaient aux *vêpres*, les *vêpres* aux *complies*, et les *complies* aux *litanies*; et Haydn ne quittait le couvent qu'après l'avoir enrichi de plusieurs œuvres importantes.

Puis il reprenait son bâton de voyage et s'éloignait dans la direction de la communauté la plus proche. Là, sa réception ne différait en rien de la précédente : on avait pour lui les mêmes bontés et les mêmes prévenances, et, comme auparavant, il payait son écot en bons et valables morceaux religieux. Un troisième couvent succédait au second, puis un quatrième au troisième, et de Franciscains en Dominicains, et de Dominicains en Capucins, il atteignait l'extrême limite de son congé, durant lequel, chez les Franciscains, chez les Dominicains et chez les Capucins, *messes*, *vêpres*, *complies* et *litanies* s'étaient amoncelés, sans compter les *répons*, les *graduels*, les *offertoires* et cent autres fragments des exercices du culte, — lambeaux éparpillés d'une muse prodigue,

sur laquelle le bénéfice de jouissances éphémères exerçait une action plus puissante que le souci d'une enviable postérité.

Quand il avait terminé ses excursions, Michel Haydn revenait à Saltzbourg. Il reprenait sa chaîne habituelle, et fortifié par le repos productif des semaines écoulées, il se remettait avec une nouvelle ardeur au travail, jouant les orgues dès les premières heures du jour, donnant des leçons, composant pour la chapelle du prince, jusqu'à la nuit, et terminant sa journée bien remplie à la cave, également bien remplie, du couvent de Saint-Pierre.

Un jour cependant, un événement imprévu vint interrompre le cours de cette existence régulière. Une lettre, venue de Vienne, mandait l'humble maître de chapelle saltzbourgeois dans cette ville. Joseph Haydn parvenu au faîte de la renommée, avait souvent, dans sa juste appréciation du talent de son frère, fait exécuter des ouvrages de ce dernier, et le public avait chaque fois ratifié le choix de son maître favori. La cour s'était émue de ces manifestations artistiques, et à la suite de l'audition d'une messe composée en l'honneur de l'impératrice, celle-ci avait ordonné que son auteur vînt en diriger une seconde et solennelle exécution. Dans sa joie, Haydn avait aussitôt écrit à son frère de venir le retrouver à Vienne. Celui-ci fit bien d'abord quelques difficultés; un déplacement, et surtout un tel honneur lui paraissaient vertigineux, la banlieue de Saltzbourg lui ayant depuis de longues années apparu comme les confins du cercle de son activité, et le défroncement partiel des sourcils du prince-archevêque comme le comble des faveurs terrestres. Il se mit en route cependant, et arriva à Vienne.

Les soins pieux de Joseph Haydn avaient aplani d'avance toutes les difficultés : tout était préparé pour assurer au frère bien-aimé un succès véritable, et grâce à ces précautions, la réussite dépassa les espérances du grand maître. La messe, supérieurement exécutée par les premiers artistes de la *Chapelle Impériale,* fut appréciée à sa valeur par l'auguste assistance; l'impératrice en manifesta hautement son contentement, et elle fit prier le compositeur à dîner au château de Schœnbrunn. En vain Michel Haydn essaya de refuser l'invitation impériale, prétextant le départ de la diligence de Salzbourg, qui avait lieu le jour même. L'ordre était formel; on ne pouvait s'y soustraire. Il se rendit donc à Schœnbrunn et fut introduit dans les appartements de réception, où de grands dignitaires s'entretenaient avec Leurs Majestés en attendant l'heure du dîner. Haydn se sentait mal à l'aise en cette compagnie; il ne savait quelle contenance prendre pour cacher son embarras, et aurait voulu que le plancher s'entr'ouvrît sous ses pas; mais quel ne fut pas son effroi,

lorsque l'altière Marie-Thérèse elle-même, s'avançant vers lui, lui adressa la parole en des termes affectueux et le complimenta sur ses compositions. Pour le coup, c'était trop : Michel Haydn sentit ses jambes flageoler; il balbutia quelques syllabes inintelligibles; puis, perdant tout à fait la tête, il se retira en saluant, et parvenu à la porte du salon, il se sauva comme un voleur, descendit comme un fou les escaliers, et se jeta dans un fiacre qui le ramena à Vienne. Là, il courut d'un trait à la diligence, s'enfouit sous la bâche pour qu'on ne le reconnût pas, et ne s'arrêta dans son voyage fantastique, que devant la porte de son domicile, à Saltzbourg.

De nouvelles années tranquilles succédèrent à cette équipée. A la vérité, l'occasion de se faire un grand nom était perdue pour Haydn; mais, dans son amour de la vie tranquille, il bénit le ciel de n'être point obligé de respirer l'air de la cour, qui lui avait monté si fort au cerveau, et se contenta de la faveur dont il jouit, à la suite de son voyage à Vienne, auprès des musiciens de Saltzbourg; faveur à laquelle Mozart mit le comble en lui demandant des copies de plusieurs ouvrages, et en lui envoyant deux *duettinos* pour violons qu'il avait spécialement composés pour lui.

Ces *duettinos* qui furent, comme dirait M. Prudhomme, le plus beau jour de la vie de Michel Haydn, se rapportent à l'une des occupations les plus importantes de l'existence active, quoique contemplative en apparence, du maître saltzbourgeois : nous voulons parler du temps qu'il consacrait à l'instruction de nombreux élèves, auxquels il enseignait son art. Parmi ceux-ci, plusieurs sont devenus à leur tour des maîtres estimables; quelques-uns se sont acquis une grande renommée; et l'un d'eux a eu la gloire de jeter à lui seul plus de lumière sur le vieux musicien que tous les autres réunis : nous avons nommé Weber, l'immortel auteur du *Freischütz*.

EDMOND NEUKOMM.

(La suite prochainement.)

REVUE DES CONCERTS

Concerts populaires : Symphonie en *si bémol* de Niels Gade. *Symphonie brève* de M. Théodore Gouvy. L'exécution du *septuor* de Beethoven. — Concert national : *L'Arlésienne* de M. G. Bizet. *Sicilienne* de Boccherini. *Scherzo* de Cherubini. *Ruth* de M. Franck. *Phaéton* de M. Saint-Saëns. *Scènes pittoresques* de M. Massenet. — Concert Danbé : L'exécution et les solistes. Madame Floriani — Concerts du Casino : Les *Damen-Orchester* de madame Amann Weinlich.

oncerts Populaires. — Le dernier concert populaire de la première série a été fort intéressant sous bien des rapports. La symphonie en *si bémol* de M. Niels Gade, offre des pages très saillantes, surtout dans l'allegro et dans le finale. L'allegro, écrit d'une manière claire et limpide, se fait comprendre immédiatement : les deux motifs, et notamment le second, sont larges et nobles, et la péroraison est d'un bel effet. L'andante, fort court, est assez joli, sans cependant offrir de motif hors ligne. Le finale, bien qu'un peu confus par-ci, par-là, est plein de feu et de verve.

La première audition d'une *symphonie brève* de M. Théodore Gouvy, ne lui a pas été favorable, malgré le soin avec lequel elle a été exécutée. Cette symphonie ne se compose que de variations et d'un rondo. Le thème, ainsi que les variations, sont en mineur, et rien ne prête moins à l'effet, dans des variations, que le mode mineur, qui, grave et sombre de lui-même, peint à merveille la mélancolie, la tristesse, la fureur, mais ne saurait jamais être ni léger ni brillant. Le rondo qui suit est trivial et savant à la fois. Le motif principal rappelle parfois l'air de *la Monaco*; on pourrait l'intituler : *Rigaudon fugué*. Comme M. Gouvy a depuis

longtemps donné de nombreuses et irrécusables preuves d'un vrai talent, on lui doit la vérité tout entière.

A l'égard du septuor de Beethoven, je me permettrai une observation qui ne touche en rien à l'excellente exécution de l'orchestre de M. Pasdeloup, mais à l'idée première qu'on a eue de faire jouer par tous les instruments à cordes, ce qui n'est écrit que pour ces instruments *solo*. Le résultat en est très beau, mais la clarinette, le cor et le basson sont sacrifiés, sauf dans les passages où leur partie est à découvert. Je sais bien que dans tous les orchestres les instruments à vent jouent *solo*, quand ils ont un chant, et que d'un autre côté, il est extrêmement difficile d'obtenir une justesse absolue, lorsque deux de ces instruments exécutent la même partie. Mais il faut remarquer que Beethoven ayant écrit pour sept instruments, ni plus ni moins, a calculé ses effets de sonorité d'une certaine manière et non d'une autre, et ensuite que, vu l'habileté et le talent de MM. les artistes des Concerts populaires, ils arriveraient, à n'en pas douter, à une justesse parfaite, si ce septuor était distribué pour tous les instruments à cordes, et deux clarinettes, deux cors et deux bassons à l'unisson. Puisque dans les grands festivals les instruments à vent sont souvent quadruplés et sextuplés, pourquoi ne pas tenter de les doubler dans le septuor de Beethoven? Je crois qu'il y gagnerait encore.

Henry Cohen.

Concert National. — Bien que le *Concert national* ait à peine un an d'existence, il n'en a pas moins exercé déjà une influence considérable sur le mouvement musical auquel a donné naissance l'institution des Sociétés destinées à populariser les chefs-d'œuvre de la musique classique. Ce mouvement, les *Concerts du Conservatoire* l'avaient préparé de longue main : les *Concerts populaires* lui ont donné en quelques années une impulsion extraordinaire ; mais c'est surtout le *Concert national* qui en a déterminé le véritable caractère, et qui l'a engagé décidément dans la direction qu'il convient de lui imprimer, afin d'en tirer parti au mieux des intérêts de l'art. Et en effet, tandis que les deux premières Sociétés se préoccupaient surtout de vaincre l'indifférence du public pour la forme symphonique, en propageant la connaissance de ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain qui ont immortalisé les noms d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn, le *Concert national*, bien plus hardi, entreprenait de créer un nouveau répertoire à côté du répertoire classique, et produisait, en moins de huit séances, plus de trente œuvres inédites, appartenant toutes à l'École française contemporaine et si-

gnées : Massenet, Saint-Saëns, Bizet, Dubois, Paladilhe, Joncières, Castillon, Lalo, Gouvy, Franck, etc..... Ainsi se trouvait réalisé pour la première fois ce programme, qui doit être désormais la loi de toute Société de musique instrumentale vraiment dévouée aux intérêts de l'art national, et qui consiste à associer dans une *égale* mesure les *œuvres contemporaines françaises* aux chefs-d'œuvre de l'École classique. Ce programme, le *Concert national* l'a mis en pratique l'hiver dernier à l'Odéon, et il en a obtenu de magnifiques résultats ; il annonce l'intention d'y rester fermement attaché dans la nouvelle campagne qu'il vient d'entreprendre au Châtelet. Bravo ! l'École française comptera à la fin de cette saison quelques belles œuvres de plus !

Dans chaque numéro de la *Chronique musicale,* je donnerai, à cette même place, un compte rendu détaillé de toutes les œuvres inédites qui auront été jouées dans la quinzaine ; mais, pour aujourd'hui, je dois me borner à liquider l'arriéré et à faire sommairement une revue rétrospective des cinq premiers concerts.

On a exécuté dans la première séance les morceaux symphoniques composés par M. Bizet pour l'*Arlésienne* d'Alphonse Daudet. La musique de M. Bizet avait été peu appréciée au Vaudeville, où elle était absolument déplacée ; transportée au Châtelet, elle y a retrouvé le succès très mérité qu'elle avait déjà obtenu aux *Concerts populaires.* Après un assez beau concerto pour violon de Max Bruch, qui a été fort bien rendu par M. Sarasate, je signalerai encore dans le programme des deux premières séances une *Sicilienne* inédite de Boccherini et un ravissant *Scherzo*, tiré de l'un des trois quatuors de Cherubini. Le quatrième concert de la première série a été occupé en grande partie par l'exécution d'une œuvre chorale : *Ruth*, églogue biblique en trois parties de M. Franck. Cet ouvrage est écrit avec beaucoup de talent ; on y trouve quelques effets larges et puissants ; mais l'ensemble est d'une longueur excessive et le style en a paru plus monotone que vraiment religieux. M. Saint-Saëns continue avec succès la série de ses *Poèmes symphoniques*, dont les sujets sont empruntés à la Fable. Après *Prométhée* et le *Rouet d'Omphale*, voici *Phaéton.* J'ai écouté ce nouveau morceau en ayant constamment le programme sous les yeux, et je dois reconnaître en toute sincérité que le développement symphonique m'a paru suivre au pied de la lettre la donnée mythologique ; le compositeur a donc réussi, j'ajouterai même qu'il a fait preuve d'un très réel talent. Mais quel genre bizarre et quelle singulière idée de s'étudier à rabaisser, à l'imitation de quelques phénomènes du monde matériel, un art destiné avant tout à toucher le cœur et à frapper l'imagination ! Tous ces essais

de musique descriptive et pittoresque me remettent toujours en mémoire l'excellente satire qu'en fit jadis Swift, lorsqu'il envoya les paroles d'une cantate à son ami le docteur Ecclin pour qu'il la mît en musique, en lui recommandant de bien imiter le *trot*, l'*amble*, le *reniflement* et le *galop* de Pégase ! M. Saint-Saëns, lui, a voulu nous peindre la course désordonnée du char du Soleil livré aux mains inhabiles de Phaéton. Je ne demande pas mieux, le programme aidant, de voir tout cela dans sa musique ; mais comment diantre ! m'y prendrai-je pour faire passer ma conviction dans l'esprit de mon voisin pour qui tout ce détachement symphonique ne représente qu'un fiacre, monté par un automédon en gilet rouge et entraîné par deux rosses qui ont pris le mors aux dents et se livrent à une course folle à travers le boulevard Montmartre ? Sur quels signes certains voulez-vous que je me fonde pour combattre son erreur ? Non, décidément, ne me parlez pas de la musique à programme. Lorsqu'on peut, comme M. Saint-Saëns, prétendre à des succès de meilleur aloi dans un genre plus relevé, on doit s'empresser de laisser de côté toutes ces puérilités vraiment indignes d'un musicien sérieux.

L'œuvre la plus remarquable qui se soit produite jusqu'ici au *Concert national*, c'est la *quatrième suite d'orchestre* de M. Massenet, intitulée : *Scènes pittoresques*. *Les Scènes pittoresques* forment un très heureux pendant aux *Scènes hongroises*, jouées l'hiver dernier aux *Concerts populaires* ; elles font le plus grand honneur au jeune auteur de *Marie Magdeleine*. Il resterait maintenant à examiner quelle est au juste la valeur musicale de cette nouvelle forme symphonique, inaugurée chez nous avec beaucoup de succès par MM. Massenet et Guiraud ; c'est ce que nous ferons à la première occasion.

H. Marcello.

Concert Danbé. — M. Danbé qui, après deux ans d'heureuse et tranquille jouissance du salon du Grand-Hôtel, s'en était vu exproprié, vient de recevoir une hospitalité tout écossaise de la part de M. Henri Herz, qui lui a généreusement offert sa salle avec l'éclairage. C'est agir en grand et noble seigneur.

Les deux morceaux les mieux réussis du concert de jeudi dernier sont la charmante ouverture de la *Fête du village voisin*, et surtout les airs de ballet du *Prophète*, que le peu nombreux, mais vaillant orchestre de M. Danbé a exécuté avec un entrain et une verve qui paraissaient doubler la masse des instrumentistes. La manière dont a été rendu l'*andante* de

la symphonie en *la* de Beethoven, a pu en donner une idée à des personnes qui ne la connaissaient pas ; mais M. Danbé ne doit pas perdre de vue que le public de la salle Herz est plus exigeant que le public mêlé du Grand-Hôtel. La *Rêverie* de Dunkler est un joli effet, et M. Loys, chargé du solo de violoncelle, joint à une belle exécution une superbe qualité de son. M. Turban a parfaitement joué le solo de clarinette dans le quintette de Mozart. Mais d'où vient que ces mêmes artistes, qui tous ont du talent et exécutent si bien les œuvres symphoniques, sont si faibles lorsqu'il s'agit d'accompagner le chant ? Ainsi, l'air du *Freischutz* manquait d'ensemble, de nuances et surtout de délicatesse. De plus, le mouvement qui suit l'*andante* a été pris trop vite. Du reste, madame Floriani, très belle et élégante jeune femme, dont les sons élevés ont beaucoup d'éclat, n'a pas été non plus sans reproche dans cet air difficile, dont elle aurait mieux fait de chanter la traduction de Castil-Blaze, qui, malgré quelques accrocs au texte de Weber, est de bien loin la plus musicale de toutes celles qu'on a faites. Si madame Floriani fait entendre de nouveau la romance de Garat : *Dans le printemps de mes années*, il faudra qu'elle se rappelle que Garat a dû sa grande célébrité à son admirable articulation des paroles. Quant à la romance de Mozart : *L'Amour malheureux,* il faut convenir franchement qu'elle est peu digne de lui.

H. C.

Casino-Cadet. — Concert des Damen-orchester. — Il ne m'en coûterait pas plus d'appeler cette compagnie de virtuoses en jupons *orchestre de dames* que *damen-orchester*, mais je crois cette dernière dénomination plus topique, tant le cotillon allemand y prédomine. Ainsi, dites *damen-orchester* et prononcez de même qu'à Berlin. L'Allemande du Sud est vive, enjouée et nerveuse, avec la taille svelte et les extrémités délicates : elle a dans l'œil comme un rayon du soleil latin. Je manquerais à la galanterie française envers les *damen-orchester* si je vous faisais le portrait de l'Allemande du Nord. Paix donc sur ce chapitre !

L'orchestre de dames est dirigé par madame Amann Weinlich, une jeune femme assez élégante, froide et flegmatique : elle le conduit de mémoire, avec fermeté, à petits coups de bras secs et sûrs : elle accueille le *bis* sans aucun transport, avec ce pincement de lèvres particulier aux personnes graves qui se croient l'objet d'une mauvaise plaisanterie. La qualité la plus recommandable de son orchestre est la précision mathématique du mouvement et le respect absolu de la mesure. Son défaut le plus saillant est l'inconscience de la ligne mélodique à laquelle il ne donne pas le relief suffisant : il n'a aucun souci de l'expression et des

nuances. Madame Weinlich devrait surtout s'étudier à en rétablir l'équilibre, compromis par les représentants du sexe masculin chargés des cuivres : ces jeunes gens soufflent à pleins poumons dans leurs instruments, comme s'il leur était commandé d'annoncer le jugement dernier. Ils sont secondés dans cette besogne par les jeunes filles de la batterie, qui sont littéralement inexorables. Les instruments à cordes, d'une facture et d'une sonorité défectueuses, s'épuisent en efforts superflus contre ces robustes adversaires. C'est une lutte pénible entre deux camps d'où l'harmonie s'est envolée. Un *harmonium* qui prend part à l'exécution de presque tous les morceaux essaye en vain de jeter du gris sur ces couleurs criardes. La famille si intéressante des instruments de bois, d'où l'on tire des effets si pittoresques, est loin d'être au complet, puisqu'elle ne compte ni hautbois ni basson. Madame Weinlich n'a-t-elle pu trouver de demoiselles qui se résignassent à les emboucher? J'ai pourtant lu quelque part qu'une grande dame française du dix-huitième siècle, dont le nom m'échappe, avait appris le basson pour plaire à je ne sais quel gentilhomme qu'elle aimait. Le sexe faible a-t-il dégénéré?

Le programme des *damen-orchester* est assez varié, et n'est pas dépourvu d'intérêt. Il se compose de symphonies classiques en petit nombre, de fragments d'opéras hongrois, d'ouvertures d'œuvres anciennes et modernes, de trios pour violon, violoncelle et piano. Ce qu'elles jouent le mieux, à tout prendre, c'est la musique de danse, les valses de Strauss de Vienne, les polkas et les galops. Mademoiselle Pauline Jewe exécute sur le violon des variations et des fantaisies : elle ne manque pas d'habileté, mais son archet s'égare volontiers sur les notes extrêmes de la chanterelle où la justesse et le charme ne la suivent pas toujours.

Je vous conseille de les aller entendre, à titre de distraction artistique. Au demeurant, c'est une curiosité inconnue aux Parisiens, et peut-être n'en reverra-t-on pas d'analogue d'ici longtemps. Rien, toutefois, dans la nature elle-même et dans nos mœurs, ne s'oppose à la création et à la généralisation d'orchestres féminins. Chaque année, dans les concours de violon et de violoncelle, au Conservatoire, nous voyons apparaître les blanches robes de jeunes filles venues pour s'en disputer les prix, et l'on sait, par l'estampe de Bonnard reproduite ici, que nos aïeules s'exerçaient, elles aussi, sur la viole, il y a bientôt deux siècles.

Arthur Heulhard.

DAME JOUANT DE LA VIOLE

D'après une estampe de Bonnart (xviiie siècle).

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : Reprise de *Maître Wolfram*, de M. Ernest Reyer. M. Bouhy. Mademoiselle Chapuy. — Renaissance : *La Jolie Parfumeuse*. Mesdames Théo et Grivot. MM. Bonnet, Daubray et Troy. Menus-Plaisirs : *La Liqueur d'or* de M. Laurent de Rillé. Mesdames Matz-Ferrare et Silly. M. Milher.

omme artiste, M. Ernest Reyer, l'auteur de *Maître Wolfram*, est un tempérament ; comme homme, un caractère. Artiste, il est inébranlable dans sa foi musicale. Homme, il est incapable d'une concession dont l'opportunité ne lui serait pas démontrée à lui-même par lui-même. C'est dire qu'il est tout d'une pièce et qu'il n'a plié l'échine ni devant la critique, ni devant les préjugés d'école, ni devant les administrations théâtrales. Sa carrière s'est naturellement ressentie de ce manque de souplesse : on y compte des silences de cinq ans, des pauses de dix ans, et tandis que M. Offenbach escalade les tréteaux de l'Opéra-Comique avec quatre partitions en trois actes qui tombent coup sur coup, M. Ernest Reyer, une des physionomies les plus originales de l'école française moderne, attend que l'auteur de *Barkouf*, de *Robinson Crusoé*, de *Vert-Vert* et de *Fantasio* se range pour laisser passer l'auteur de *Maître Wolfram* et de la *Statue*.

C'est avec *Maître Wolfram* que M. Reyer aborde la scène pour la première fois, le 20 mai 1854. Il avait peu produit auparavant : des romances, une messe solennelle pour la duchesse d'Aumale et l'ode symphonique *le Sélam*, voilà quel était le bagage du jeune compositeur. Il avait conçu en Afrique l'idée du *Sélam* et l'avait communiquée à Théophile Gautier, qui, sur ce léger canevas de scènes de la vie arabe, avait brodé de jolis vers alertes et bien rhythmés. M. Reyer en avait écrit la musique.

On ne manqua pas d'établir entre le *Sélam* et le *Désert* de Félicien David, dont l'apparition ne datait pas de loin, des rapprochements qui ne tournaient pas à l'avantage du premier. L'étrangeté de style du *Sélam* déconcerta plus d'un critique. Scudo, contrarié dans son idéal et troublé par des effets d'instrumentation inquiétants, laissa percer la mauvaise humeur qu'il en ressentait. Il avança perfidement que, sauf certains raccords du cru de M. Reyer, les mélodies du *Sélam* avaient été sans façon notées par lui et rapportées d'Afrique comme un souvenir de voyage. Sept années s'écoulèrent avant que M. Reyer ne tentât son second assaut du public parisien. Durant cet intervalle, il se recueillit et s'orienta : il n'eut, d'ailleurs, que peu de peine à choisir sa voie, et se laissa aller au penchant qui l'entraînait invinciblement vers l'école romantique allemande, à la suite de Weber, pour lequel il s'était épris d'une belle passion. Il s'est rendu extrêmement familier avec les formules de la doctrine nouvelle, et de ce commerce intime avec le plus grand dramatiste lyrique de l'Allemagne moderne, il a gardé comme un reflet du génie de son idole. M. Reyer était encore sous l'impression toute fraîche de son enthousiasme lorsqu'il écrivit *Maître Wolfram*, en 1854. Il ne tombe jamais dans l'imitation servile du maître; le métier de copiste répugnerait à sa nature d'artiste instinctivement libre et aventureux, mais ses sympathies se trahissent malgré lui, jusque dans la tournure de sa mélodie, jusque dans la facture de son instrumentation. La parenté n'est pas niable. Ce qu'il y a de meilleur dans M. Reyer, c'est M. Reyer lui-même, avec ses audaces, ses trouvailles et son originalité native : c'est quand il ressaisit sa personnalité qu'il frappe les coups décisifs et qu'il compose tout d'un jet *la Statue*, une des œuvres les plus remarquables qu'on ait entendues dans ces vingt dernières années, et dont la reprise par l'Opéra-Comique serait à la fois un acte d'intelligence et de réparation. Mais revenons à *Maître Wolfram*.

Maître Wolfram, dont le poème est de Méry, fut représenté pour la première fois au Théâtre-Lyrique, peu de temps avant sa clôture, le 20 mai 1854. Le rôle de l'organiste amoureux Wolfram fut créé d'original par le baryton Laurent, et celui d'Hortense par madame Meillet alors dans tout l'éclat de sa voix et de sa beauté. *Maître Wolfram* obtint, à son apparition, au Théâtre-Lyrique, un succès très vif, qu'il retrouva tout entier à l'Opéra-Comique, lorsqu'il passa, quelques années plus tard, dans le répertoire de ce théâtre. Près de vingt ans ont passé sur cette partition, et le temps n'y a pas laissé l'empreinte de son irréparable outrage. La reprise de *Maître Wolfram*, la semaine dernière, a été chaleureusement accueillie, ainsi que les deux morceaux que l'au-

teur a ajoutés à son texte primitif, un *arioso* et un *duo*. L'ouverture est une symphonie très étudiée dans ses détails, mais le plan en est mal conçu et par conséquent mal développé. C'est un morceau prétentieux et long, ce qui est bien éloigné du cadre de l'Opéra-Comique. M. Reyer a pris une revanche éclatante dans l'*arioso* : *O larmes, larmes, coulez doucement de mes yeux*, chanté par M. Bouhy, avec une chaleur communicative qui a soulevé les bravos et les *bis* de toute la salle. Voilà une inspiration coulant de source claire, pleine de simplicité et aussi d'expression. La même ovation a été faite à la délicieuse romance d'Hélène : *Je crois ouïr dans les bois*, sur laquelle passe comme un souffle du printemps. On a obligé mademoiselle Chapuy à la redire. Le large *cantabile* de Wolfram : *Douce harmonie,* et sa romance : *J'ai dit à toute la nature*, ont été tout aussi bien reçus. Le duo pour ténor et soprano, entre M. Coppel et mademoiselle Chapuy, a paru un peu haut en couleur et surchargé de modulations portenteuses; en cela, il dépasse complétement le but. Que citerons-nous encore? L'air du ténor : *Maudit soit le ferrailleur*, qui est d'un bon style, et deux chœurs d'étudiants d'une sonorité brillante enserrée dans un rhythme à l'emporte-pièce. M. Bouhy, qui tenait le rôle de maître Wolfram, conduit avec une méthode excellente une voix moelleuse et bien sonnante ; il phrase avec cet aplomb et cette égalité de son auxquels on reconnaît le chanteur élevé à bonne école. Mademoiselle Chapuy, qui jouait Hélène, y a dépensé tout son talent de comédienne expérimentée. Son soprano, très voilé dans les notes graves du registre, s'assouplit et acquiert de l'ampleur : elle le maintient avec adresse dans la demi-teinte dont elle affectionne les effets. — La morale de la reprise de *Maître Wolfram*, c'est la reprise de *la Statue*.

Renaissance. — la jolie parfumeuse. — 29 *novembre*. — Toutes les fois que le rideau se lève sur un mariage, dans un de nos théâtres parisiens, tenez pour assuré que l'intrigue de fond repose sur une séparation excentrique de la femme et du mari au solennel moment de la nuit des noces, et qu'elle se dénouera par la rencontre inattendue des deux époux brusquement séparés par le hasard. Tel est le point de départ de vingt vaudevilles du Palais-Royal et des deux opéras bouffes les plus courus de ce temps-ci, *la Timbale d'argent* et la *Fille de Madame Angot*. C'est aussi la situation initiale de *la Jolie Parfumeuse*, et je m'explique la préférence des auteurs pour les sujets à mariage, car, plus heureux généralement que les gens qu'ils mettent en ménage, ils fêtent leur *centième* avant que ceux-ci ne songent même à leur *cinquantaine*.

Les auteurs de *la Jolie Parfumeuse* ne pouvaient soutenir l'intrigue peu accidentée de leur pièce qu'en la flanquant de scènes accessoires qui ne fussent ni trop longues ni trop grivoises. Ils ont côtoyé l'écueil avec assez d'habileté, et servis par un grand fond de gaieté naturelle, ils ont pu se faire écouter jusqu'au bout sans murmure.

La noce de Rose Michon, la jolie parfumeuse, se fait aux Porcherons, un coin de Paris charmant, aujourd'hui enseveli sous des maisons à six étages.

Dussé-je passer pour un sacrilége envers les dieux de la musique et de la comédie, je trouve l'acte des Porcherons, par lequel s'ouvre la pièce, fort bien présenté et musiqué. J'y vois errer comme l'ombre chérie de nos fêtes populaires perdues ; c'est un joyeux écho de la foire Saint-Laurent qui bruit à mon oreille. Jeaurat ou le Prince a brossé le décor : Vadé, mitigé de Favart, a signé l'acte, et, sous les couplets d'Offenbach, je distingue la vieille forme du vaudeville français avec sa reprise inévitable en chœur. J'aime moins les actes suivants, parce que, le décor changeant, la musique d'Offenbach s'exile de son cadre naturel, la place publique.

Offenbach tenait sans doute à donner la synthèse de sa manière dans la partition de *la Jolie Parfumeuse*. On n'y rencontre guère de motifs qui ne se retrouvent en germe dans ses opérettes antérieures. Le malheur est que cette sorte de résumé des *Brigands*, de la *Grande-Duchesse*, de la *Princesse de Trébizonde* et autres enfants de sa veine, ait été fait trop à la hâte. Le directeur de la Gaîté a nui considérablement au maestro Offenbach, et je pourrais citer dans *la Jolie Parfumeuse* telle et telle idée qui a dû être interrompue par le paiement d'une facture. Dans ce conflit entre la gestation de *la Jolie Parfumeuse* et la mise en scène de la *Jeanne-Darc*, le compositeur a quelquefois repris le dessus sur l'administrateur, mais par éclaircies seulement.

Le premier acte est semé de nombreux couplets dont le refrain se répète en chœur : ils ne se distinguent point par l'originalité, mais ils animent la scène. Le duo : *Tenez, monsieur Babolet,* est bien venu ; les couplets du pseudo-peintre Bonnet, agréablement tournés d'ailleurs, rappellent trop l'allegro du duo des *Cent Vierges,* au premier acte; la ronde *Quand les gens de la noce*, qui sert de finale à l'acte, est plein de verve et d'entrain. C'est de la *musique de jambes*. A partir du second acte, les machinistes, le régisseur et les habilleuses de la Gaîté commencent à venir tirer M. Offenbach par le pan de son habit. C'est alors qu'il plaque dans sa partition des airs d'opéra-comique fastidieux qu'il distribue au hasard à M. Troy et à mademoiselle Fonti. Il est temps que

mesdames Théo et Grivot viennent à la rescousse avec leurs jolis duos, et que l'excellent Bonnet se mette de la partie en récitant la *demande en mariage de Poirot*, une sorte de syllabique dont l'accompagnement est ingénieux. La chanson de Bruscambille, dite au second acte par madame Théo, n'est ni neuve ni amusante, quoiqu'on l'ait bissée d'autorité.

Ne quittons pas *la Jolie Parfumeuse* sans nous être incliné devant la spirituelle beauté de madame Théo et les grâces piquantes de madame Grivot. Disons aussi que M. Bonnet réjouit fort, et qu'à son contact, M. Daubray, un pastiche du pauvre Désiré, commence enfin à chauffer son jeu.

Menus-Plaisirs. — la liqueur d'or. — 11 *décembre.* — Charles Monselet a inventé, dans sa *Lorgnette littéraire*, un subterfuge fort commode pour se dispenser d'apprécier l'œuvre de certains confrères. Il remplace leur biographie par un morceau choisi dans nos meilleurs auteurs. J'aurais préféré substituer au compte-rendu de la *Liqueur d'or* un extrait de *la Chute des Feuilles*, de Millevoye, et je l'aurais certainement fait, si la paternité de la *Liqueur d'or* n'avait été endossée par M. Laurent de Rillé, une personnalité extrêmement sympathique dans le monde musical où il occupe une place distinguée. Comment M. Laurent de Rillé a-t-il pu se fourvoyer au point d'écrire une partition sur le scandaleux livret de la *Liqueur d'or?*

La Liqueur d'or est une découverte de MM. Busnach et Liorat, dont la propriété est de rendre mère au bout de trois jours. La première application qu'ils en ont faite n'a pas été heureuse : ils l'ont administrée à la muse de M. Laurent de Rillé qu'elle a stérilisée sur-le-champ. Sauf un duo fort bien écrit au premier acte, et un trio de basses à l'italienne, terminé en quintette au second acte, il n'y a rien dans la *Liqueur d'or* qui vaille la peine d'un examen sérieux. Le reste de la musique est absolument incohérent. La pièce est, en général, bien jouée et chantée. Madame Matz-Ferrare a du goût et une voix juste. Comme je ne dirais jamais de mademoiselle Silly autant de mal que j'en pense, j'aime mieux me taire. Milher est excellent. — Le châtiment de M. Laurent de Rillé serait que la pièce eût du succès.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La vente de notre Numéro exceptionnel au profit du personnel de l'Opéra, se poursuivra jusqu'au 1er janvier 1874, dernière limite. Nous avons encaissé déjà près de quatre cents francs, et notre recette ne doit pas s'arrêter là.

— La réouverture du cours d'*Histoire de la Musique* a eu lieu au Conservatoire.

M. Eugène Gautier, dans cette chaire de création récente, va reprendre l'histoire de la musique au point où il l'avait laissée.

Voici le programme de M. Eugène Gautier pour le mois de décembre : Première leçon : Viadana et l'art de l'accompagnement; deuxième leçon : Caccini, Emilio del Cavaliere, l'*Euridice* de Peri ; troisième leçon : Monteverdé et l'*Orfeo*.

— La Maison Heugel vient de publier une magnifique édition de *Richard Cœur-de-Lion*, réduite (piano et chant) par M. A. Bazille d'après l'arrangement orchestral d'Adolphe Adam, et illustrée d'une lettre autographe et d'un beau portrait de Grétry d'après une gravure de Cathelin (1786). Cette édition, précédée d'une notice de M. Victor Wilder sur la partition de *Richard*, est absolument conforme à la représentation de l'Opéra-Comique et en tout point digne du chef-d'œuvre de Grétry.

— A Bordeaux, les représentations des *Noces de Figaro* sont interrompues par le malheur qui vient de frapper la première chanteuse, madame de Stucklé, dont la mère se trouvait à bord du steamer la *Ville-du-Havre*, qui vient de sombrer si malheureusement.

La mère de madame de Stucklé venait de New-York pour habiter Bordeaux, auprès de sa fille. Un instant on a douté que madame de Stucklé fût à bord du navire, mais une dépêche malheureusement trop vraie confirme qu'elle a péri dans cet horrible naufrage.

— Le mardi, 9 décembre, une superbe représentation de la *Favorite* a été donnée au Grand-Théâtre du Havre, au bénéfice de la *Ville-du-Havre*.

Voici la distribution des rôles :

Alphonse,		Faure.
Fernand,		Bosquin.
Balthazar,		Ponsard.
Don Gaspard,		Huet.
Léonor,	Mesdames	Bloch.
Inès,		Barbot.

Ballet : mesdemoiselles Maria Hennecart, Clary Hennecart, L. Chenat.

Les artistes du Havre, afin de donner plus de splendeur encore à l'interprétation de l'opéra de Donizetti, n'ont pas hésité à chanter dans les chœurs.

Nous pouvons citer notamment : MM. Cabannes, Fronty, Ferrier, Tholer, Seguin, Sujol, C. de Beer, Defoye, Disderi, Dios, Georges Miller, Duquesne, Moreau.

Mesdames Parent, de Soor, Harel, Grenier, May, J. de Beer, Blonzac, Pernay, Sézanne, Ygonnet, Delvalli.

— Vieuxtemps, le célèbre violoniste, atteint d'une paralysie qui le met hors d'état de se faire entendre, vient de donner sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Il n'y a pas moins de quatre compétiteurs à la direction de l'Opéra dans la nouvelle salle, pas moins de quatre combinaisons ayant toutes pour objet de terminer les travaux commencés, moyennant la concession du privilége pour un temps plus ou moins long.

La Commission est opposée à la mise en régie de l'Opéra pour le compte de l'État.

Nous croyons pouvoir dire, en attendant, que le choix du ministre s'est porté sur M. Perrin, comme directeur de la salle provisoire et du nouvel Opéra.

— Si l'Opéra s'installe salle Ventadour, l'orchestre de l'Académie de musique sera réduit de 85 artistes à 60 au maximum, et l'on sera vraisemblablement forcé de réduire aussi les chœurs. Il va sans dire, néanmoins, que tous les artistes, sans exception, resteront attachés à l'administration ; des congés de semaine leur seront accordés plus fréquemment, voilà tout.

Il en sera de même pour le ballet. Il paraît, en effet, que pour le ballet proprement dit, le plancher scénique de la salle Ventadour serait à refaire entièrement, sa solidité n'étant point à l'épreuve.

Italiens. — Les débuts du ténor Devilliers dans *la Traviata* ont été assez heureux. Prochainement, viendront ceux du ténor Enrico Serazzi dans *la Sonnambula* , de mademoiselle Brambilla et de M. Genevoix dans *Lucia*, et enfin de mademoiselle Donadio sur laquelle la direction compte beaucoup. C'est un véritable roman que l'histoire du ténor Devilliers.

Il y a deux ans, c'était un simple ouvrier tonnelier, comme jadis Poultier, de l'Opéra, ne sachant ni lire ni écrire. Un jour qu'il travaillait en chantant, sa bonne étoile voulut qu'il fût entendu par M. Rubini. L'excellent professeur lui proposa immédiatement de se charger de son éducation. Ce n'était pas une petite affaire : M. Devilliers avait tout à apprendre. Mais son intelligence aidant et grâce au zèle infatigable de son professeur, il a été promptement en état de se présenter devant le public et, — qui plus est, — de débuter en italien.

— Le maestro Vianesi fait répéter *le Astuzie feminili* , de Cimarosa. Voici la distribution des *Astuzie feminili* : Bellina, mesdemoiselles Heilbronn ; Léonora, de Bogdani ; Ersilia, Praldi ; Remualdo, MM. Fiorini ; Grampolo, Zucchini ; Filandro, Serazzi.

La direction nous promet les *Nozze di Figaro*, avec la distribution suivante : La contessa, mesdemoiselles Brambilla ; Suzanna, Heilbronn ; Il Paggio, Bogdani ; Almaviva, MM. Padilla ; Bartholo, Zucchini ; Figaro, Fiorini.

— Madame Penco est engagée aux Italiens. Elle chantera *Semiramide*, au mois de mars prochain, c'est-à-dire dès son retour de Russie.

— On va mettre prochainement à l'étude les *Educande di Sorrento* d'un compositeur absolument inconnu à Paris, le maestro Useglio.

Opéra-Comique. — Le bal de l'Association des artistes aura lieu le premier samedi du carême, au théâtre de l'Opéra-Comique. On se rappelle qu'à l'exception de l'année dernière, ces fêtes se sont toujours données dans cette salle.

Odéon. — L'Odéon se propose de fêter le 234e anniversaire de la naissance de Racine d'une façon très-originale. On donnerait une représentation d'*Athalie*, avec l'opéra complet de Mendelssohn, — ouvertures, marche, symphonies, solis, chœurs, etc., exécutés à la façon des oratorios allemands, avec une grande masse chorale et un orchestre considérable.

Bouffes-Parisiens. — En répétition aux Bouffes : les *Poupées du Diable*, opérette en un acte, de M. Schmidt, et la *Comète* (titre provisoire), opérette en un acte, de MM. Talexi, Grangé et Bernard.

Athénée. — On assure que M. Verger, l'ancien directeur du Théâtre-Italien, s'associe avec M. Ruelle pour l'exploitation de l'Athénée.

Château-d'Eau. — Une partie de la malheureuse troupe de l'Athénée, laissée sur le pavé par suite de la fermeture de la salle de la rue Scribe, a passé, avec armes et bagages, au théâtre du Château-d'Eau, où elle joue maintenant tous les soirs. Elle a pendu la crémaillère à son nouveau logis avec *Pepita* ou la *Dot mal placée*, l'opéra bouffe de M. Georges Mancel qui eut un grand succès de rire à l'Athénée l'hiver dernier. La musique, qui est de M. Lacome, notre collaborateur, a suivi, on le sait, l'heureuse fortune de la pièce, et la traversée qu'elle vient d'accomplir ne lui a rien enlevé de sa verve et de son entrain. Nous n'avons pas à revenir sur le mérite de cette partition. La presse a été autrefois unanime à le reconnaître. La *Dot mal placée* est très gaiement enlevée par mademoiselle Girard, MM. Geraizer, Lepers, Lary et Galabert. Le *Barbier de Séville* et le *Bijou perdu* alternent avec elle sur l'affiche.

Folies-Dramatiques. — C'est aux Folies-Dramatiques que sera représenté le *Capitaine Fracasse*, opéra comique en trois actes et cinq tableaux, livret de M. Catulle Mendès, musique de Émile Pessard.

C'est, paraît-il, un grand opéra comique de cape et d'épée, très bouffon sans doute, mais contenant çà et là des scènes tout à fait dramatiques. La pièce exigera un déploiement de mise en scène exceptionnel.

Quant à l'époque de la représentation, rien de fixé encore, la musique n'étant pas achevée. On parle déjà de Sainte-Foy pour le rôle de Blazius et de Milher pour celui de Jacquemin Lampourde. On cherche un capitaine Fracasse.

— L'audition du *Messie* de Haendel, au Cirque des Champs-Élysées, sous la direction de M. Charles Lamoureux, aura lieu le vendredi 19 décembre.

— Le dimanche 7 décembre se sont ouverts les Concerts du Conservatoire. *La Chronique musicale* rendra compte de ces séances, d'une si haute portée artistique, toutes les fois qu'on y produira des œuvres nouvelles ou inconnues au public parisien.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

Du TOME DEUXIÈME de la *Chronique musicale*.

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

CANTATRICES DRAMATIQUES (LES), par *M. Paul Foucher*. — II. LA SAINT-HUBERTI. — Sa carrière à l'Opéra. 233

CHANSONS POPULAIRES DE RUSSIE, par *M. Gustave Bertrand*. — I. *Sous le titre de* : UN PEU DE MUSIQUE RUSSE. — Madame Léonowa. — Ballade de *Rognéda*, d'Alexandre Séroff. — Traduction de chansons russes et cosaques.... 5

II. — Le *Soloveï*, chanté par mademoiselle de Belocca.—Chants russes aimés des *prime donne*. — Traduction de certains d'entre eux. — Caractère des chants cosaques. — Les chœurs russes..... 97

CONCERTS (REVUE DES). — CONCERTS POPULAIRES : Symphonie en *si bémol* de Niels Gade. *Symphonie brève*, de M. Gouvy. Exécution du *septuor*, de Beethoven. — CONCERT NATIONAL : *L'Arlésienne* , de M. G. Bizet. *Sicilienne*, de Boccherini. *Scherzo*, de Cherubini. *Ruth*, de M. Franck. *Phaéton*, de M. Saint-Saëns. *Scènes pittoresques*, de M. Massenet. — CONCERT DANBÉ. L'exécution et les solistes. Madame Floriani. — CONCERTS DU CASINO : Les *Damen-Orchester*, de madame Amann Weinlich 289

CONDITIONS ÉCONOMIQUES DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE EN FRANCE, par *M. J. de Filippi*. — I. L'exploitation des théâtres lyriques à Paris. — Extension des faillites directoriales. — Les vraies causes du désordre économique de l'industrie théâtrale.—Iniquités fiscales. — Le droit des pauvres. — Bilan de quelques grandes faillites. — L'administration des hospices et les concerts..... 10

II. — Origine des subventions. —Iniquité des subventions en matière économique. — L'inscription de la subvention au budget est une idée *communiste*. — La fermeture obligatoire des théâtres. — Le cautionnement directorial..... 104

CORRESPONDANCE. — L'acteur Corsse dans le rôle de *Madame Angot* (1796), par *M. Charles Barthélemy*..... 90

A propos de la *Garde sur les Vosges*, morceau oublié dans l'article intitulé : *Les Musiciens Allemands pendant la dernière guerre* (T. I), par *M. Edmond*

Neukomm 91
L'art musical en province, par *E. Della Rocca* 256

DÉCORS (LES) ET MACHINES DE L'OPÉRA (LES,) par *M. Charles Nuitter.*

I. Organisation de la scène et du décor du temps de l'abbé Perrin et de M. de Sourdéac. — Description des décors de *Pomone*, — du décor de Vigarani, pour *Cadmus*.— Bérain.—Rousseau.— Rivani. — Servandoni. — André.— Parrocel.—Dessinateurs de costumes.—Peintres-décorateurs..... 76

FAITS DIVERS. — I.— Désiré des Bouffes, virtuose sur le basson.—La Pavane du *Gascon*, à la Gaîté. — Anecdotes sur Carafa. — Le *métronome métrique*, de M. Léon Roques. 43

II.— Un sujet d'opéra dans l'*Histoire d'Alcibiade*, de M. Henry Houssaye. —Embellissement de la salle des Italiens.—Notice biographique sur M. Vianesi, chef d'orchestre des Italiens. — La musique foraine. — Le piano-forte de Cimarosa.. 91

III.— Les goûts domestiques d'Adolphe Adam. — Les allusions politiques de la *Flûte enchantée*. 141

IV. — Les concerts et la place qui leur est réservée dans *la Chronique musicale*. — La Société Bourgault-Ducoudray. Son programme. Ses travaux. — La cantate de M. Puget, à l'Institut. — Audition des quatuors couronnés par la *Société des compositeurs de musique*. — Le Compte-rendu de l'incendie de 1788 à l'hôtel des Menus, dans le *Tableau de Paris*..... 257

V. Cours d'*Histoire de la musique* au Conservatoire. — Édition de *Richard Cœur-de-Lion*, publiée par la maison Heugel. — Représentation de *la Favorite*, donnée au grand théâtre du Hâvre, au bénéfice de la *Ville-du-Hâvre*.

FONDATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS (LES), par *M. P. Lacome.*

IV.— Leclair.— Rebel et Francœur. — Rameau : Catalogue de ses œuvres dramatiques. — L'opéra français avant Gluck..... ... 240

HAYDN (MICHEL), par *M. Edmond Neukomm*. —I.—Sa vie à Saltzbourg. 282

MOZART (LA VEUVE ET LA SŒUR DE), par *M. Ernest David.*

I.—Les biographes de Mozart. — Manuscrit inédit d'un artiste inconnu. — Portrait de madame Mozart. —L'intérieur du ménage de Mozart..... 18

II. — La composition du *Requiem*. — La veille de la première représentation de *Don Juan*. — La bibliothèque de Munich. — La veuve de Mozart et la fille de Jean-Paul Richter 121

III. — L'église des bénédictins de Saltzbourg et le tombeau de Michel Haydn. — La baronne Sonnenbourg, sœur de Mozart. — Son intérieur. — Son portrait. — Le manuscrit de la première sonate de Mozart. 275

MUSIQUE A LA COMÉDIE FRANÇAISE (LA), par *M. Jules Bonnassies.*

I.— La musique dans les *Mystères* et dans les pièces antérieures à Molière.—Place où se tenaient les violons. — Les *Comédies-ballets*, de Molière. — Traitement des danseurs, des chanteurs et des musiciens. — *Les Précieuses ridicules*. — *Les Fâcheux*. — *L'Impromptu de Versailles*. — *Le Mariage forcé*. — *La Princesse d'Elide*.— *La Thébaïde*. — *L'Amour médecin*. — *Le Misanthrope*. — *Le Médecin malgré lui*. — *Le Ballet des Muses*. — *Le Sicilien*. — *Mélicerte*. — *Georges Dandin*. — *Pourceaugnac*. — *Les Amants magnifiques*..... 205

MUSIQUE CLASSIQUE (LA) ET CONCERTS POPULAIRES (LES), par *M. H. Marcello*. — I. L'esprit français et la symphonie. — Les symphonistes

devant l'Institut. —L'opéra bouffe, cause de la dépravation du goût.—Les grandes sociétés de concerts. — Concerts du Conservatoire. — Concerts populaires.. 59

I. Effet de la symphonie sur l'auditeur inexpérimenté. — La *Société des Jeunes Artistes*, sous la direction de M. Pasdeloup. Elle s'installe au Cirque d'Hiver, sous le nom de *Concerts populaires*. — Réaction en faveur de la grande musique et désaffection de l'opérette..... 215

NOELS DE NICOLAS SABOLY (LES), par *M. Charles Soullier*.—Caractère des noëls de Saboly. — Le sel de ses chansons. — Traduction de ses noëls du provençal en francais..... 64

NOUVELLES.—Nouvelles des théâtres lyriques de la France et de l'étranger. (*Voir à la* Table alphabétique *les noms et les ouvrages cités*.)

L'OPÉRA, par *M. A. H*..... 145

INCENDIES DES SALLES DE L'OPÉRA, par *M. Arthur Heulhard*. — *Incendie de 1763*. Procès-verbal de l'incendie. — Description de la salle brûlée. — *Incendie de* 1781. Description de la salle brûlée. Le désastre et les victimes. — Lettre badine de Sophie Arnould. — État officiel des décorations brûlées. — Indemnités et pensions accordées au directeur Dauvergne et aux artistes et employés du théâtre. — *Incendie des Menus-Plaisirs en 1788*, — *De la salle de la Porte-Saint-Martin en 1871*, — *De la salle des Tuileries en 1871*, — *De la salle de la rue Le Peletier en 1873*..... 146

ETAT DES PERTES DANS L'INCENDIE DE 1873, par *M. Charles Nuitter*. — Costumes. — Décors. — Matériel. — Bustes et statues. — Évaluations des pertes..... 164

SAUVETAGE DES ARCHIVES, par *M. Charles Nuitter*.—Lettre de M. A. Cœdès. — Notes sur les personnes qui ont aidé au sauvetage et sur les documents précieux sauvés par elles..... 166

INAUGURATION DE LA SALLE DE L'OPÉRA (16 août 1821), par *M. Adolphe Jullien*. — Projet de l'architecte Debret. Emplacement de la salle. Total des dépenses. Critiques adressées à la construction de Debret. — Soirée d'inauguration. Programme du spectacle. Revue des feuilletons du *Moniteur*, du *Miroir*, du *Journal de Paris*, du *Constitutionnel*, des *Débats*, etc., sur la salle et la représentation d'ouverture. — Lettre badine au rédacteur du *Journal de Paris* pour le rétablissement d'une porte donnant de la salle aux coulisses..... 168

LE RÉPERTOIRE ET LE PERSONNEL DE L'OPÉRA, DU 16 AOUT 1821 AU 29 OCTOBRE 1873, par *M. Arthur Pougin*. — Dénombrement par actes des ouvrages représentés à l'Opéra dans cet intervalle. — Catalogue annoté de tous les opéras, cantates, ballets et autres compositions. Nombre de représentations des principales pièces à succès ou à insuccès. — Listes du personnel masculin et féminin (chant et ballet), — des chefs d'orchestre, — des directeurs, — des décorateurs de l'Opéra..... 177

LES BALS DE L'OPÉRA, par *M. Mulsane*. — Fondation, organisation, recettes, suppressions et rétablissement du bal de l'Opéra.— Pièces de vers de M. Charles Joliet sur la physionomie du bal de l'Opéra..... 198

ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE SUR L'OPÉRA, par *M. Ernest Thoinan*. — Histoire. Critique. Esthétique. Poétique.—Satires. Facéties. Fictions. — Construction de l'Opéra. Administration. — Note sur les spécialités bibliographiques de l'Opéra..... 204

QUINAULT. SA VIE ET SES OUVRAGES, par *M. Daniel Bernard*.— II. — . 56

REVUE MUSICALE. par *M. Arthur Heulhard*.—I.—Opéra : Rentrée de M. Faure

dans la *Coupe du roi de Thulé*. M. Achard. Mademoiselle Bloch. — ATHÉNÉE : Réouverture. *Le Barbier de Séville*. Mademoiselle de Bogdani, MM. Dereims et Staveni. — *Le Déserteur*. Le livret et la partition. Mademoiselle Deleu MM. Girardot, Lary, Bonnet et Géraizer..... 37

II. — OPÉRA : Début de mademoiselle Ferrucci dans *les Huguenots*. — ITALIENS : Réouverture. *Don Pasquale*. Mademoiselle Marie Belval, MM. Zucchini, Delle Sedie, Benfratelli. — *Il Barbiere di Seviglia*. Mademoiselle de Belocca, MM. Brignoli et Fiorini, M. Vianesi..... 84

III. — ITALIENS : *Rigoletto*. Mademoiselle Tagliana, M. Villa. — *Il Trovatore*. Mademoiselle Krauss, MM. Padilla et Brignoli. — *La Traviata*. Début de mademoiselle Heilbronn. — OPÉRA-COMIQUE : *Richard Cœur-de-Lion*. Le livret et la partition (autographe de Grétry). MM. Melchissédec et Duchesne..... 134

IV. ITALIENS : *Lucrezia Borgia. Don Giovanni. Norma.* — OPÉRA-COMIQUE : *L'Ambassadrice*. — GAÎTÉ : *Jeanne-Darc*. Le personnage de Jeanne-Darc dans la littérature et dans les arts. Le drame mêlé de musique et le public français. La partition de M. Gounod. — BOUFFES-PARISIENS : *La Quenouille de verre*, de MM. Albert Millaud et H. Moreno, musique de M. Grisart..... 247

V. — REVUE DES THÉATRES LYRIQUES (*Sous le titre de*). — OPÉRA-COMIQUE : *Maître Wolfram*, de M. Ernest Reyer. Mademoiselle Chapuy, MM. Bouhy et Coppel. — RENAISSANCE : *La Jolie Parfumeuse*, de M. Offenbach. Mesdames Théo et Grivot, MM. Bonnet, Daubray et Troy.—MENUS-PLAISIRS : : *La Liqueur d'or*, de M. Laurent de Rillé. Mesdames Matz-Ferrare, et Silly, M. Milher..... 295

SUCCÈS DE MADAME ANGOT (LES), par *M. Charles Nuitter*. — Extrait des *Mémoires* de Fleury sur *Madame Angot* (1796). — Titres des diverses pièces composées sur Madame Angot. — Les titres populaires au théâtre..... 34

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR, DIT THÉATRE DES PETITS-CABINETS (HISTOIRE DU), par *M. Adolphe Jullien*. — II. PREMIÈRE ANNÉE (*17 janvier. — 18 mars* 1747). — *Tartufe*. — *Le Préjugé à la mode*. — *L'Esprit de contradiction*. — *Les Trois Cousines*. *Erigone*. — DEUXIÈME ANNÉE. (20 *décembre* 1747. — *18 mars 1748*). — Prologue d'ouverture. — *Le Mariage fait et rompu*. — *Ismène*..... 25

III. *L'Enfant prodigue*. — Couplets contre Madame de Pompadour. — *Tartufe*. *Ismène*. — *Eglé*. — *Le Méchant*. — *L'Oracle*. — *Le Pédant*. — *Almasis*. — *Les Œuvres de Ragonde*. — Le Recueil des *Comédies et Ballets des petits-appartements*..... 111

IV. *La Mère-Coquette*. — Mort tragique du comte de Coigny. — *Erigone*. — *Les Fêtes grecques et romaines*. *Le Ballet des sens*. — TROISIÈME ANNÉE. (27 *novembre* 1748. — 22 *mars* 1749). — Construction d'une salle nouvelle mobile. — *Les Surprises de l'Amour*. — *Tancrède*. *L'Opérateur chinois*..... 222

THÉATRES LYRIQUES EN SONNETS (LES).— L'OPÉRA, par *M. Théodore de Banville*.— LES ITALIENS, par *M. Arsène Houssaye*. — L'OPÉRA-COMIQUE, par *M. Xavier Aubryet*. — L'ATHÉNÉE, par *M. Albert Millaud*. — LA GAÎTÉ, par *M. Charles Joliet*. — LES BOUFFES-PARISIENS, par *M. Charles Monselet*.... 49

TRAITÉS DE FUGUE ET DE CONTREPOINT AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (LES), par *M. Henry Cohen*. — I. — Examen du *Traité de fugue*, de Langlé, — des *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, de Choron, — Du *Traité de contrepoint et de la fugue* de Fétis..... 126

VARIA, par *M. O. Le Trioux*. — Voir aux articles CORRESPONDANCE. — FAITS DIVERS. — NOUVELLES.

VIOLE D'AMOUR (LA). LÉGENDE DE SAINTE-CÉCILE, par *M. Charles Deulin*..... 209

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE. — AUTOGRAPHES.

ILLUSTRATIONS (numéro 7). — NEPTUNE *dans* Acis et Galatée (1749) *et dans* la Journée galante (1750). — THÉTIS *dans le prologue des* Fêtes de Thétis (1749), d'après les estampes du temps.

(Numéro 8). — *Décor du style italien, dessiné pour l'Opéra, par* BURNACINI (XVIIe siècle).

(Numéro 9). — IXION et MERCURE *dans le ballet* des Éléments (acte de l'Air), d'après les costumes originaux (1725).

(Numéro 10). — *Incendie de l'Opéra, le 29 octobre* 1873.

(Numéro 11). — LE BALLET *(ballet de* l'Opérateur chinois), eau-forte, d'après BOUCHER.

(Numéro 12). — *Silhouette de Michel Haydn* (page 283). — *Dame jouant de la viole, d'après une estampe de Bonnart.*

MUSIQUE (numéro 7). — *Ballade et chanson de* Rognéda, *opéra russe d'Alexandre Séroff.* — *Chansons russes et cosaques.*

(Numéro 8). — *Noëls de* NICOLAS SABOLY, *arrangés en chœur, par M. Charles Soullier.*

(Numéro 9). — *Chansons populaires de Russie.*

Numéro 11). — *Prélude symphonique et Hymne à la nuit de Callirhoe* (DESTOUCHES). — *Chœurs des Démons de* Castor et Pollux (RAMEAU).

AUTOGRAPHE (Numéro 9). — *Fac-simile d'une lettre autographe de Grétry et Sedaine, au sujet de* Richard Cœur de Lion.

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITIONS MUSICALES CITÉES.

Acante et Cephise, 244.
Acis et Galathée, 32, 259.
Adonis, 229.
Africaine (l'), 164.
Alceste, 59, 74, 94.
Almasis, 118, 224.
Alzire, 112.
Amacis, 80.
Amants magnifiques (les), 274.
Ambassadrice (l'), 47, 143, 287.
Amour malheureux (l'), 293,
Amour médecin (l'), 272,
Amoureux de Catherine (les), 143.
Amours déguisés (les), 28.
Amours de Ragonde (les), 119.
Andromaque, 72, 159.
Andromède, 56, 267.
Apollon et Coronis, 154.
Apollon et Daphné, 236.
Arbogaste, 72.
Aréthuse, 56.
Ariane, 56.
Ariane dans l'île de Naxos, 236.
Ariette, 260.
Arlésienne (l'), 289, 291.
Armide, 36, 58.
Astuzie feminili (les), 47, 302.
Athalie, 60, 95, 302.
Atys, 233. 239.

B

Ballet des Muses (le), 273,
Barbier de Séville (le), 37, 88, 97, 303.
Barbiere di Seviglia (il), 47, 84.
Bataille de Marignan (la), 258.
Bayadères (les), 171.
Belle Hélène (la), 72.
Bijou perdu (le), 95, 141, 303.
Bon Seigneur (le), 159.
Bouquet de Colette (le), 233.
Bradamante ridicule (la), 269.
Branche cassée (la), 95.

C

Cadet Roussel, 35.
Cadmus, 58, 59, 62.
Callirhoé, 240,
Capitaine Fracasse (le), 303.
Carmen, 262.
Carnaval, 273.
Cassandre, 56,
Castor, 159.
Castor et Pollux, 240, 242.
Châlet (le), 195.
Chêne et le Roseau (le), 60.
Cheval de Bronze (le), 46.
Chignon d'or (le), 48.
Cid (le), 72.
Cléopâtre, 225.
Comète (la), 302.
Coppelia, 164.
Coronis, 159.
Coupe du Roi de Thulé (la), 37, 164.

D

Dalila, 95.
Dames de la Halle (les), 48, 95.
Dans la Forêt, 259.
Daphné, 56, 59.
Daphnis et Chloé, 48.
Daphnis et Eglé, 245.
Dardanus, 243.
Dehors trompeurs (les) ou l'Homme du jour, 114.
Dernier des Mohicans (le), 48.
Déserteur (le), 37, 39.
Devin du Village (le), 161.
Diane, 239.
Dieu et Diable, 64.
Dieu et la Bayadère (le), 61.
Domino noir (le), 94.
Don Giovanni, 208, 247.
Don Juan, 21, 123, 143, 164, 219, 279.
Don Pasquale, 47, 84, 87.
Dot mal placée (la), 303.

E

Educande di Sorrento (les), 302.
Eglé, 114, 226.
Electre, 233, 236, 238.
Eléments (les), 236.
Embarras des richesses (l'), 238.
Empire de l'Amour (l'), 83.
Enée et Lavinie, 80.
Enfant prodigue (l'), 111, 222.
Epoux de quinze ans (les), 172.
Ercole amante (l'), 57.
Erigone, 28, 225.
Erynnies (les), 251.
Esprit de contradiction (l'), 27.
Euridice, 56, 300.

F

Fâcheux (les), 268.
Fat puni (le), 224.

Faust, 164, 251.
Favorite (la), 6, 259, 301.
Fernand Cortez, 94.
Fête d'Alexandre (la), 259.
Fête du village voisin (la), 292.
Fêtes de l'Amour et de Bacchus (les), 58.
Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (les), 244.
Fêtes de Paphos (les), 28.
Fêtes de Polymnie (les), 243.
Fêtes de Thétis (les), 33.
Fêtes d'Hébé (les), 243.
Fêtes grecques et romaines (les), 225.
Fidelio, 21, 71.
Fleur de Haarlem (la), 260.
Fleurs enchantées (les), 245.
Florentin (le), 262.
Flûte enchantée (la), 23, 47, 123, 142, 279.
Forza del Destino (la), 47.
Freyschütz, 164, 288.

G

Gallia, 251.
Gascon (le), 43, 93.
Georges Dandin, 273.
Giroflée-Girofla, 48.
Grande Passion (la), 95.
Gretna-Green, 164.
Guillaume Tell, 77, 93, 219.
Guirlande (la), 245.

H

Hamlet, 164.
Henriade (la), 70.
Hercule mourant, 159.
Hippolyte et Aricie, 241.
Horace, 75.
Huguenots (les), 72, 84, 164.

I

Idoménée, 123.
Iékhale kosake (le), 9.
Iékhale kosake za Dounaï, 101.
Impromptu (l'), 269.
Inconnu (l'), 267.
Indes galantes (les), 242.
Iphigénie en Tauride, 21, 74, 94, 159.
Ismène, 32, 114, 234.

J

Janot ou les Battus paient l'amende, 35.
Jeanne Darc, 45, 46, 143, 164, 208, 247.
Jeannot et Colin, 262.
Jeunesse de Mozart (la), 95.
Joconde, 47.
Jolie Parfumeuse (la), 47, 162, 295.
Joueur (le), 233.
Journée galante (la), 32.
Juive (la), 96, 164.

K

Krasni Sarafane (le), 98.

L

Leçon de Chant (la), 262.
Liqueur d'Or (la), 144, 295.
Lisis et Délie, 245.
Lucia, 302.
Lucrezia Borgia, 208, 247.
Luigi XI, 94.
Lyre enchantée (la), 229.

M

Madame Angot au Malabar ou la nouvelle veuve, 35.
Madame Angot au sérail de Constantinople, 35, 90.
Madame Angot dans son ballon, 35.
Madame Angot ou la Poissarde parvenue, 34.
Maison d'Osiris (la), 245.
Maître Wolfram, 262, 295.
Mare au Diable (la). 7.
Maria Antonietta, 94,
Mariage aux Lanternes (le), 48, 95.
Mariage de Nanon (le) ou la suite de Madame Angot, 35.
Mariage enfantin (le), 172.
Mariage fait et rompu (le), 32, 117.
Mariage forcé (le), 269, 270.
Marie-Magdeleine, 95, 291.
Masaniello, 45.
Masques (les), 94
Mazeppa, 260.
Méchant (le), 115, 224.
Médecin malgré lui (le), 273.
Mélicerte, 273.
Mercante di Venezia (il), 94,
Mère coquette (la), 222, 231.
Messie (le), 95, 258, 303.
Mignon, 262.
Misanthrope (le), 60, 72, 272.
Moucheron, 48.
Muette de Portici (la), 61, 195.
Myrtil et Lycoris, 161.

N

Naïs, 244.
Nativité (la), 64.
Né Koukouchetka, 8.
Noces de Figaro (les), 300.
Noces de Jeannette (les), 143.

Norma (la), 247.
Nurmahal, 94.

O

Œil crevé (l'), 71, 219.
Opérateur chinois (l'), 231.
Oracle (l'), 115.
Oreste, 235.
Orphée, 154.
Orphée aux Enfers, 74, 95.

P

Paladins (les), 245.
Palais de Ninus (le), 82.
Pantins de Violette (les), 71.
Paradis perdu (le), 95.
Pardon de Ploërmel (le), 47.
Passion (la), 258.
Pastorale comique (la). 273.
Patrie, 94.
Paul et Virginie, 47.
Pédant (le), 115, 225.
Peines et les Plaisirs de l'Amour (les), 57.
Pepita, 303.
Perle du Brésil (la), 262.
Phaéton, 82, 289, 291.
Phèdre, 41, 60, 233.
Philomèle, 83.
Philosophe en voyage (le), 172.
Pierrot Fantôme, 143.
Pirame et Thisbé, 81.
Plaisirs de l'Isle enchantée (les), 271.
Platée, 244.
Plick et Plock, 98.
Polluto, 143.
Polyeucte, 60.
Po oulitze mostovoï, 101.
Pomme d'Api, 95.
Pomone, (la), 57, 77.
Postillon de Longjumeau (le), 71.
Pourceaugnac, 273.
Poupées du Diable (les), 302.
Pré aux Clercs (le), 46.
Précieuses ridicules (les), 267.
Préjugé à la mode (le), 27.
Premier Jour de bonheur (le), 254.
Princesse d'Elide (la), 266.
Princesse de Navarre (la), 244.
Princesse de Trébizonde (la), 48.
Prison d'Edimbourg (la), 46.
Promessi Sposi, 143.
Prométhée, 291.
Prophète (le), 6, 72, 83, 164, 292.
Proserpine, 81.
Proverbes (les), 266.
Protiajnaïa, 7.
Pygmalion, 244.
Pyrame et Thisbé, 241.

Q

Quenouille de verre (la), 208, 247.

R

Rédemption (la), 64.
Reine de Chypre (la), 94.
Renaud, 238.
Repentir de Madame Angot (le) ou le Mariage de Nicolas, 35.
Requiem de Mozart, 121.
Retour d'Astrée (le), 229.
Retour de Zéphire (le), 171, 173.
Rêverie (la), 293.
Richard Cœur de Lion, 134, 143, 300.
Rigoletto, 94, 134.
Robert le Diable, 46.
Rogneda, 6.
Roi d'Yvetot (le), 48, 96.
Roland, 237.
Rouet d'Omphale (le), 291.
Russlan et Ludmilla, 6.
Ruth, 289, 291.
Ruy-Blas, 47, 94.

S

Saint Joseph et son hôte, 64.
Saisons (les), 282.
Satires (les), 60.
Scènes hongroises (les), 291.
Scènes pittoresques (les), 289, 291
Scherzo, 289.
Seigneur bienfaisant (le), 234.
Sémiramide, 47, 302.
Sicilien (le), 273.
Sicilienne (la), 260, 289.
Siège de Missolonghi (le), 251.
Si vous n'avez rien à me dire, 262.
Solitaire (le), 45.
Solovéï, 97, 102.
Source (la), 164.
Struensée (le), 251.
Surprises de l'Amour (les), 229.
Sybarites (les), 245.

T

Tancrède, 21, 230.
Tarare, 205.
Tartufe, 25, 114, 271.
Temple de Minerve (le), 82.
Thébaïde (la), 272.
Thésée, 82, 235.
Tiroler Kastel (der), 277.
Titon et l'Aurore, 115.
Toison d'or (la), 57.
Tombeau (le), 240.
Tour de Tulipano (la), 94.
Traité de Paix (le), 172.
Traviata (la), 134, 302.
Triomphe de l'Amour (le), 80.
Trois Cousines (les), 27.
Trouvère (le), 164.
Trovatore (il), 134.

V

Vent du soir ou l'horrible Festin, 43.
Vestale (la), 21.
Vie pour le Tzar (la), 6.
Vniz po matouchkié po Volghié, 102.

Z

Zaïs, 244.
Zénéide, 111, 229.
Zora l'Incantatrice, 260.
Zoroastre, 244.

Nota I. — *Pour les titres des ouvrages* ayant fait partie du répertoire de l'Opéra (du 16 août 1821 au 26 octobre 1873), *voir l'article de M. A. Pougin, intitulé :* Personnel et Répertoire de l'Opéra (1821-1873).

Nota II. — *Pour les titres des ouvrages* qui ont trait à l'Opéra, *voir l'article de M. E. Thoinan, intitulé :* Essai bibliographique sur l'Opéra.

III. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

Accursi (Roméo), 475.
Achard (Léon), 194.
Achard, 38, 85.
Adam (Adolphe), 140, 182, 187, 300.
Adelaïde, 171.
Adenis, 94.
Adlgasser, 285.
Aiblinger, 22.
Aichinger, 259.
Aimée (mademoiselle), 171.
Alabieff, 98.
Alard, 240
Alary, 191.
Albani, 93.
Albert, 178.
Albouy (jeune), 171.
Albrechtsberger, 126.
Alizon la Hargneuse, 56.
Alouette (l'), 58.
Amann Weinlich, 263, 289, 292, 293, 294.
Amelot, 234.
Ancelot, 179.
André, 83.
Anne (Théodore), 184.
Antier (mademoiselle), 225.
Arago (Etienne), 186.
Arbeau (Thoinot), 44.
Arcadelt, 259.
Argenson (marquis d'), 32, 115, 120.
Argental (d'), 149.
Armandi, 194.
Arnould (Sophie), 149, 236.
Arrivée (l'), 161.
Astraudi (mademoiselle), 117.
Auber, 141, 178, 181, 187, 188, 248.
Aubery, 95.
Aude, 35.
Audinot (mademoiselle), 234.
Audran (Alfred), 96.
Augier (Emile), 186.
Aumer, 178, 179, 180.
Auvray (Jean), 156.
Avrigny (d'), 250.
Ayen (le duc d'), 31, 32, 33, 115, 117 230.
Aymès, 194.

B

Bach (Seb.), 130, 259, 260, 283.
Bachaumont, 138, 147.
Badiali, 92, 93.
Badoche (Emile), 47.
Balakhireff, 7, 102.
Baletti, 17.
Ballard, 267, 273.
Banville (Th. de), 187.
Barbier (Jules), 191, 249.
Barbier, 47, 182, 223.
Barbot, 194, 301.
Barboux (madame), 194.
Barjavel, 65.
Barré, 143.
Barthe Banderali, 260.
Battu (Marie), 194.
Baudouin, 175.
Baudry, 165.
Barois, 117.
Bayard, 186.
Bazille (A), 300.
Bazin (François), 183.
Béat, 117.
Beaujoyeux, 56.
Beaumesnil (mademoiselle), 236.
Beaumeville, 57.
Beaupré, 157.
Beaupré, mère (madame), 160.
Beer (C. de), 301.
Beethoven, 74, 75, 123, 276, 279, 289, 290.
Beffara, 167.
Bellu, 171.

Belmontet, 188.
Belocca (mademoiselle de), 47, 84, 97.
Belval (mademoiselle Marie), 47, 84, 248.
Belval, 86.
Bénédict (Ernest), 192.
Benfratelli, 84.
Bengraff (madame), 194.
Benincori, 178.
Benoist, 182, 185, 186.
Benserade, 56, 273.
Bérain, 80.
Bériot (Ch. de), 186.
Berlioz (Hector), 182.
Bernard, 48, 99, 302.
Bernier, 160.
Bernis (l'abbé de), 117.
Berret, 48.
Berry (duc de), 169, 245.
Bertin (mademoiselle), 171, 182.
Bertrand de Saint-Rémy, 188.
Bettini, 194.
Betzer (Adam), 93.
Biarini (mademoiselle), 94, 248.
Biltetta, 189.
Bitremont (le comte de), 210.
Bizet, 251, 262, 289, 291.
Blau (Edouard), 193.
Bloch (Rosine), 38, 194, 301.
Blondel, 266.
Boccherini, 291.
Bogdani (mademoiselle, de), 302.
Boïeldieu, 178.
Boissière (Mariette), 171.
Boissy, 114.
Bonachon, 182.
Bonel, 171.
Bonnart, 294.
Bonnet, 41, 47, 295.
Borghèse (Juliette), 194.
Borghi-Mamno (madame), 194.
Borri, 191.
Bosio (madame), 98, 188.
Bosquin, 194, 301.
Bouchy, 295.
Boudin (Augustin), 66.
Boulanger, 191.
Boulet, 148.
Boulot, 194.
Bouret, 167.
Bourgault-Ducoudray, 258,
Bourgogne (duc de), 244.
Bousquet (Georges), 160.
Bouvier (Alexis), 48.
Boyer, 58.
Boyer (Phil.)) 187.
Brambilla (madame), 143, 302.
Brancas(madame la duchesse de), 26, 27, 111, 112, 113, 230.
Branchu (madame), 171, 194.
Breton (Edma), 94.
Brignoli, 84, 135, 247.
Brizé, 172.
Brocard, 171.
Bruch (Max), 94.
Brueck, 28.
Brunet, 36.
Burat de Gurgy, 182.
Buret (mademoiselle), 239.
Burgmüller, 184.
Burnacini, 76.
Buron (madame), 171.
Busnach, 144.

C

Cabannes, 301.
Cadenières, 65.
Caffieri, 153.
Cahuzac, 243.
Caillot, 40.
Cambert, 57.
Cambon, 143, 197.
Camille (mademoiselle), 117.
Campistron, 40.
Cantin, 48.
Carafa, 44, 180, 181, 183.
Caravage, 124.
Caresana, 128.
Carlini, 182.
Carnot, 85.
Caron, 86.
Carpentier, 169.
Carré (Michel), 191.
Cartigny (la), 57.
Cartou (mademoiselle), 245.
Carvalho, 140.
Carvalho (madame), 47, 143, 248.
Castello, (mademoiselle), 239.
Castil-Blaze, 65.
Castillon, 291.
Cathelin, 300.
Catel, 172, 174.
Cavaillé Coll, 143,
Cavi, 181,
Cécile, 209 à 214.
Cefali (Andréa), 93.
Celler (Ludovic), 77, 267, 270.
Cenange, 166.
Chabrillat, 48, 96.
Chaffaroux. 160.
Chaillou, 178.
Chalon, 157.
Champcenetz, 25.
Champeron, 57.
Chapelain, 250.
Chaperon, 197.
Chappuzeau, 266.
Chapuis, 194.
Chapuy, 47.
Chapuy (mademoiselle), 262, 295.
Charpentier, 92, 273.
Chartier, 260.
Chartres (duc de), 111, 117.
Chartres (duchesse de), 40.
Chassé, 33.
Chatenet, 171.
Chatrian, 143.
Chaulnes (de), 25.
Chélard, 180
Chénit (L.), 301.
Chenet, 194
Chenier (Joseph), 251.
Chéret, 143.
Chéron, 161.
Chérubini, 126, 133, 173, 181, 289.
Chevalier (mademoiselle), 94.

Chevillard, 260.
Chevrier (mademoiselle) 117.
Choron, 126.
Chouquet, 189
Christian, 95.
Cicéri, 171, 197.
Cimarosa, 93.
Clairval, 40, 138.
Clapisson, 186.
Clavel (Antoinette-Cécile), 232.
Clermont d'Amboise, 32, 117, 118.
Clidière, 57.
Cœdès, 166.
Cohen (Jules), 190.
Coigny (maréchal de), 28, 29, 117, 222.
Colasse, 58.
Colbert, 58.
Colbin, 260.
Colbrun (Pélagie), 96.
Collé, 147.
Colleuille, 166.
Collin, 185.
Colonne, 95.
Colloredo (Hyeronimus), 283.
Comte, 167.
Conrart, 147.
Constance, 122.
Constant, 171.
Constantin (Charles), 259.
Cordona, 93.
Coralli, 181, 183.
Cormon, 190.
Corneille, 56, 267.
Cornélius, 124.
Corsse, 35.
Couderc, 143.
Coupé, 33.
Cournol, 178.
Courtenvaux (de), 27, 29, 115, 117, 229, 230, 231.
Courtin, 169.
Crambade, 95.
Crémieux (Hector) 47.
Croissy (marquis de), 27, 28, 111, 114.
Croisy (chevalier de), 233.
Crosnier, 37, 197.
Cuinet (Adèle), 255.

D

Dabadie, 194,
Dallainval, 238.
Danbé, 257, 289, 292.
Dancourt, 28, 274.
Danguy, 156, 160.
Danton, 139.
Darcet, 171.
Dartois, 172.
Dassoucy, 267.
Dauberval, 119, 180.
Daubray, 47, 295.
Daudet, 251.
Daussoigne Méhul, 179.
Dauvergne, 160, 161.
David (Félicien), 38, 185.
Debassini, 248.
Debillemont, 94.
Debret, 168, 170.
Decombe, 178.
Defoye, 301.
Delacroix (Eug.), 250.
Delahaye, 166.
Delaistre, 237.
Delatouche, 194.
Delavigne (Casimir), 184.
Delavigne Germain, 180, 181.
Delbergue Cormont, 166,
Deldevez, 87, 184, 196.
Delestre, 197.
Delestre — Poirson, 180.
Deleu (mademoiselle), 41.
Deleuze, 154.
Delibes (Léo), 191, 192.
Deligny, 186.
Delioux, 192.
Della Rocca, 257.
Delle Sedie, 47, 84.
Deloffre, 260.
Delorme (Félicie), 96.
Delrieu, 178.
Delvalli (madame), 301.
Denis (Achille), 46.
Dereims, 38.
Derivis, 85, 171, 194.
Désarbres (Nérée), 191, 200.
Désaugiers, 179.
Deschamps (Emile), 181.
Desclauzas (madame), 96.
Deshayes, 29, 179.
Désiré, 43.
Desjardins, 260.
Despléchin, 197.
Destouches, 61, 241.
Destournelles, 166.
Deulin (Charles), 264.
Deveria, 250.
Devilliers, 302.
Devoir, 197.
Diaz (Eug.), 38, 193.
Diéterle, 197.
Dietsch, 184, 196.
Dios, 301.
Disderi, 301.
Dombes (le prince de), 223.
Donadio, 47.
Donauroff, 6.
Donizetti, 38, 183, 301.
Dorfeuil (mademoiselle), 117.
Dorvigny, 35.
Dourlen, 178.
Drouet, 188.
Dubois, 95, 291.
Dubouchet, 144.
Duchesne, 140.
Dufresne, 194.
Dufresny (mademoiselle), 117.
Dugazon, 178.
Dulaurens, 194.
Dumaine, 16.
Dumanoir, 191.
Dumas (Alexandre), 16.
Dumont, 81.
Dumoulin (Evariste), 173.
Dunkler, 293.
Dupeuty (Adolphe), 47, 264.
Duplantys, 196.

Duponchel, 37, 196.
Dupont (Alexis), 194.
Duprato, 191, 192, 262.
Dupressoir, 262.
Duprez, 194.
Duquesne, 301.
Durand (mademoiselle), 117, 237.
Duras (duc de), 27, 113, 117, 281.
Duret, 165.
Duveyrier, 182.

E

Edelman, 236.
Edouard (Georges), 255.
Eibler, 21.
Elie (madame), 171.
Eloi, 171.
Empis, 178.
Entraigues (comtesse d'), 233.
Erard, 79.
Erckmann, 143.
Escudier (Gaston), 263, 264.
Espinasse (Paulin), 194.
Essler, 182.
Esterhazy (le prince), 283.
Etienne 178.
Eu (le comte d'), 223.
Euzet, 194.

F

Falcon, 85.
Fargue (la), 156.
Faucher, 171.
Faure, 85, 301.
Favart, 148.
Fenaroli, 128.
Ferraris, 189.
Ferrier, 301.
Ferrucci (la), 84.
Ferté (de la), 160, 239.
Fétis, 126.
Feuchère, 197.
Fiorini, 47, 84, 247, 302.
Fitz-James, 223.
Fleury, 34.
Floquet, 234.
Floriani (madame), 289, 293.
Florimo, 93.
Flotow, 184.
Fontaine (la), 61.
Forster, 124.
Fortia (d'Urban), 164.
Foucher (Paul), 184, 191, 264.
Fougeraux, 181.
Fouquet (mademoiselle), 46.
Fournel (Victor), 267.
Fournier (Edouard), 191, 192.
Fournier (Marc), 16.
Foyatier, 250.
Francœur, 148, 240.
Franck, 95, 289, 291.
Frey, 193.
Fromont, 144.
Fronty, 301.
Fuchs, 283.
Fumagalli, 94.
Fux, 126.

G

Gabrielli (le comte), 188, 189.
Gaillard, 63, 166.
Gaillet, 170.
Galabert, 95, 303.
Gallemberg (comte de), 178, 182.
Gallet (Louis), 193.
Galli-Marié, 262.
Garat, 139.
Garcia, 178.
Gardel, 174, 237.
Gardel (le cadet), 157.
Gardoni, 194.
Garnier, 172.
Garraud, 273.
Gassier, 92.
Gastinel (Léon), 191.
Gautier (Eugène), 190, 300.
Gautier (Théophile), 40, 183, 188.
Gavarni, 203.
Genevoix, 302.
Geraiser, 95, 304.
Gide, 181, 182.
Gillet, 57.
Gingembre, 171.
Giorza (Paolo), 191.
Girard, 38, 95, 196.
Girardot, 41.
Glinka, 6.
Gluck, 75, 234.
Godfrend (madame), 194.
Gontaut (marquis de), 111, 113, 231.
Gossec, 235.
Gosselin (madame Anatole), 171.
Got, 189.
Gouffier, 171.
Gounod (Ch.), 136, 143, 189, 191, 193, 249
Gouvy (Théodore), 289, 291.
Grange (La), 268, 270.
Grangé, 302.
Gramont (la maréchale de), 117.
Graphe (Raoul), 264.
Grassari (madame), 194.
Graun, 283.
Graziani, 93.
Grenier (madame), 301.
Gresset, 115.
Grétry, 137, 236, 300.
Grignon, 171.
Grimberger (de), 117.
Grimm (le baron), 137.
Grimm (madame), 194.
Grimm, 41.
Grisart, 254.
Grisi, 93.
Grisi (Carlotta), 196.
Grisy, 194.
Grivot (Laurence), 47, 295.
Grua (Emmy, la), 187, 194.
Gueretry, 171.
Guérin (fils), 273.

Guerra, 182.
Gueymard, 194.
Gueymard-Lauters (madame), 194.
Guiffard, 171.
Guillard, 235.
Guillemine la quinteuse, 56.
Guillemot (Jules), 261.
Guillet, 154.
Guimard (la), 157, 237.
Guimber, 156.
Guiraud, 257.
Guiraud (Alexandre), 182.
Guiraud (Ernest), 193.
Guy (Stephan madame), 187.
Gyrowetz, 181.

H

H. (baron d'), 122.
Habeneck, 38, 73. 178, 196.
Hadot, 189.
Haendel, 258,303.
Haibel (Sophie), 277.
Halanzier, 84, 191.
Halévy, 96, 181, 189, 191.
Hamburger, 255.
Hannetaire (d'), 81.
Harel, 16, 301.
Hast, dit Clermont, 156.
Hausset (madame du), 26.
Haydn, 123.
Haydn (Michel), 276, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288.
Haye (de la), 57.
Heilbronn (mademoiselle), 135, 248, 302.
Hémery, 48, 96.
Hénault (le président), 116.
Hennecart (mademoiselle Clary), 301.
Hennecart (mademoiselle Marie), 301.
Hennekindt, 194.
Hérold, 178, 180, 251,
Héron, 171.
Hetzel, 101.
Heugel, 300.
Hirtch, 171.
Hisson (mademoiselle), 195.
Hix, 180.
Homerville, 255.
Hortense (la reine), 188.
Hostein, 16.
Houssaye (Henry), 91.
Houx (mademoiselle le), 160.
Huart, 156.
Hubert, 268.
Huet, 301.
Hugo (Victor), 182.
Hullin (Virginie), 171.
Humbert, 48.
Hurtaut, 154.

I

Inchindi, 195, 196,
Ingres, 250.
Isaac, 140.

J

Jacqueline l'Entendue, 56.
Jacquet, 33.
Jahn (Otto), 16.
Jausserand, 139.
Jecker, 171.
Jannequin (Clément), 258.
Jennius, 264.
Jewe (Pauline), 294.
Joinville (mademoiselle), 236.
Joly (Anténor), 16,
Jonas (Emile), 48.
Joncières, 291.
Joppé, dit Berry, 156.
Jouy (de), 180.
Judic, 254.
Jullien (Adolphe), 264.

K

Kock (Paul de), 172.
Koseluck, 280.
Krauss (mademoiselle), 134, 247.
Kreubé, 172.
Kreutzer, 196.
Kreutzer (Rodolphe), 179.
Kuhnau, 130.

L

Labarre (Théodore), 181, 187, 188, 191.
Labbert, 196.
Laborde (de), 169.
Lacombe (madame Andréa), 7.
Lacombe (Louis), 7.
Lacome (P.), 303.
Lacroix (Jules), 187.
Lacroix (Paul), 267.
Lafargue (Gustave), 264.
La Feuillade (de), 171.
Lagarde, 116.
Laguerre (mademoiselle), 238.
Laïs, 161, 236.
Laisné, 160.
Lalande, 171.
Lalo, 95, 291.
Lamoureux (Ch.), 303.
Langeron, 112, 117.
Langerot (de), 231.
Langlé, 126.
La Reynière (de), 169.
Larrivée, 135.
Laruette, 138.
Lary, 303.
Lasalle (Albert de), 261.
Lassalle, 86.
Laurent de Rillé, 295.
Lauriston, 176.
Lauzières (de), 260.
Laujon, 113.
Lavastre, 197.
Lavocat, 156.
Leavington, 85.

Lebrun (le peintre), 63.
Lebrun (madame), 171.
Lebrun-Pindare, 72.
Leclair, 240.
Lecocq (Charles), 48, 254.
Lecomte de Lisle, 251.
Lecouvreur (Adrienne), 237.
Lefebvre, 260.
Lefort, 260.
Léger (Louis), 101, 102, 197.
Legouvé, 251.
Legros, 237.
Lemaure (mademoiselle), 225.
Lemoine, 233.
Leonowa (madame), 5.
Lepers, 95, 143, 303.
Leroy, 96, 185.
Lespinasse (Paulin de), 179.
Lessing, 60.
Leterrier, 48.
Leuven, 181.
Levacher de Charnois, 237.
Levasseur, 195.
Levasseur (Rosalie), 233, 238.
Levielli (mademoiselle), 191.
Liebe, 91.
Linière, 59.
Limnander, 187.
Liorat, 144.
Lipp, 284.
Lissenko. 101.
Listz, 91, 98, 179.
Littré, 44.
Livry (Emma), 196.
Livry (la comtesse de), 28, 117, 231,.
Locle (Camille du), 192.
Lombia, 247.
Lourdet de Santerre, 238.
Lucas (Hipp.) 181, 182, 184, 185.
Luigini fils, 260.
Luigini (Pauline), 96.
Lulli, 57, 241, 268, 269, 271.
Luxembourg (le duc de), 223.
Luynes (de), 26, 113.
Lyonnais (madame), 244.

M

Mabille, 186.
Machy, 154.
Magny, 154.
Mahelot (Laurent), 76.
Maillard (Aimé), 182, 183.
Maillard (mademoiselle), 239.
Maillebois (de), 28, 113, 117.
Maillot (Ève), 35.
Maine (duc du), 223.
Malherbe, 70.
Malibran (la), 237.
Mallefille (Félicien), 189.
Mancel (Georges), 303.
Maquet, 189.
Marchais (madame de), 224, 225, 229, 231.
Marchand, 96.
Marche (comtesse de la), 40.
Marchetti, 94.
Maréchal, 143.
Mariette, 81.
Mario, 194.
Mark (de la), 112.
Marliani, 182.
Marmontel, 63.
Marot (Clément), 44.
Marpurg, 126.
Marsy (Emile), 264.
Martin, 197.
Martinet, 95.
Martini, 129.
Martinville, 174.
Massa (Philippe de), 191.
Massé (Victor), 47, 186, 191,
Massenet, 95, 251, 289, 291, 292.
Massol, 194.
Matheson, 126.
Matz-Ferrare (madame), 144, 295.
Maurepas, 112, 116.
Maurin, 260.
Max Bruch, 291.
May (madame), 301.
Mazarin, 56.
Mazères, 181.
Mazillier, 182, 184.
Méhul, 173, 251.
Meilhac (Louis), 191.
Melchissédech, 140.
Membrée (Edmond), 189, 260.
Menard (mademoiselle), 171.
Mendel (Emile), 264.
Mendelssohn, 95, 290, 302.
Mendès (Catulle), 303.
Ménier (Paulin), 90.
Mennechet, 178.
Merante, 170.
Mercier, 150.
Mercy Argenteau (de), 238.
Merelli, 143.
Mériot père, 156.
Mermet, 185, 191.
Méry, 186, 189, 192.
Métastase, 61.
Metra, 236.
Meuse (marquis de). 113, 222.
Meyerbeer. 85.
Michel Laurent, 76.
Michot, 194.
Milher, 144, 295.
Millaud (Albert), 253.
Miller (Georges), 301.
Minkous, 192.
Miracle, 57.
Moland, 267.
Molière, 61, 266, 267, 269, 271, 272, 273.
Moline, 154.
Moline Saint-Yon (de), 179.
Moncrif, 33, 117.
Mondonville, 28,
Monnais (Edouard), 196.
Monnier, 57.
Monsigny, 40, 41, 138.
Montausier, 148.
Montéclair, 242.
Montespan, 58.
Montfort, 182.

Montjoie, 171.
Montluc, 266.
Morat, 154.
Moreau, 147, 152.
Morel, 57.
Moreno (Henri), 253.
Morere, 194.
Morio, 47.
Mothe (de la), 28.
Moüraview (madame), 196.
Mouret, 119, 242.
Mozart, 121, 181, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284.
Mozart (Léopold), 277.
Mozart (madame veuve), 18, 275, 279.
Musset (Alfred de), 192.

N

Nacette la Cabrioleuse, 36.
Naudin, 92, 191, 194.
Neri-Baraldi, 194.
Néricault-Destouches, 119.
Neukomm (Sigismond), 276.
Neveu, 140.
Nibelle (Adolphe), 191.
Nicolo, 262.
Niedermayer, 38, 182.
Niels Gade, 289.
Nieman, 194.
Nilsson (mademoiselle), 98,
Nisson (le conseiller de), 18.
Nivernais (duc de), 26, 27, 112, 113.
Noailles (de), 26.
Nolan, 197.
Nordet (mademoiselle), 140.
Notrelle (le coiffeur), 222.
Nourrit, 181, 182, 194.
Nourrit (père), 194.
Noverre, 237.
Nuitter Charles, 166, 190, 192.

O

Obin, 166.
Offenbach, 47, 190, 249.
Ogier (le président), 117.
Ollivier (mademoiselle), 161.
Oppelt (Gustave), 188.
Orlando-Lasso, 123.
Orléans (le duc), 147.
Oulibicheff, 18.
Oswald (F.), 264,
Ozaneaux, 251.

P

Pacini, 182, 187, 189.
Pacini (Emilien), 193.
Padilla, 134, 248, 302.
Paladilhe (Emile), 190, 291.
Palestrina, 259.
Panini (Jean-Paul), 81.
Papillon (de la Ferté), 176.
Parent (mesdemoiselles), 301.
Parfait, 82.
Parisis, 237.
Parlow, 91.
Parocel, 83.
Pascal (Prosper), 182.
Pasdeloup, 17, 144.
Pastoret (comte de), 184.
Patin, 44.
Patti (la), 93.
Paul (mademoiselle), 171.
Paul, 172.
Pecqueux, 171.
Pedrotti, 94.
Pelegrini (Giulio), 21.
Pélisson, 141.
Pellegrin (l'abbé), 242.
Penco (madame), 302.
Pergolèse, 260.
Peri, 300.
Pernay, 301.
Perrault, 58, 266.
Perret (mademoiselle), 252.
Perrin (l'abbé), 56.
Perrin, 37, 197, 301.
Perrin (fils), 166,
Perrot, 186.
Persiani, 92.
Peschard, 254.
Pessard (Emile), 303.
Petipa, 189, 191.
Petipas (mademoiselle), 225.
Petit, 180.
Philastre, 197.
Philidor (aîné), 270.
Philippe, 138.
Piccini, 233,
Piffet, 117.
Pillet, 37, 183, 196.
Pinsuti, 94.
Planard, 179.
Pleyel, 259.
Poisson (la), 113.
Poissy, 21.
Pompadour (marquise de), 111.
Ponchard fils, 194.
Ponchard (madame veuve), 46.
Poniatowski (le prince), 190.
Pons (comtesse de), 113, 117.
Ponsard, 301.
Pont de Veyle, 113.
Popelinière (de la), 241.
Poquelin, 267, 271.
Porchet, 197.
Portehaut, 194.
Potier, 187.
Poullain, 171.
Poultier, 194.
Pradher, 172.
Praldi (mademoiselle), 302.
Prével, 262.
Prévost (mademoiselle), 225.
Prévot, 171.
Prunet, 85.
Puget (Paul), 260.
Puvigné (mademoiselle), 119.

Q

Quélen (de), 168.
Quillet, 171.
Quinault, 56, 235.
Quinault (Maurice), 272.

R

Rabaud, 260.
Racine, 60.
Ragaine, 171.
Rameau, 241.
Rancé (de), 179.
Raynal, 166.
Rebel, 149, 240.
Reber, 183.
Redouté, 175,
Regnard, 233.
Reicha, 126.
Reine (madame), 171.
Reine (mademoiselle), 262.
Reiter, 283.
Renard, 194.
Renaud, 60.
René (Charles), 95.
Ressource (madame la), 233.
Rey, 154.
Reyer (Ernest), 37, 189, 193, 295.
Richard, 194,
Richelieu (de), 150.
Richter (Jean-Paul), 124.
Rillé (Laurent de), 144.
Rinuccini, 56.
Rivani, 80.
Rivière (la), 117.
Robine la Hasardeuse, 56.
Rochefoucault (le duc Sosthène de la), 73.
Rochon de Chabannes, 234.
Roger, 194, 242.
Rohan (le vicomte de), 119.
Roland, 209.
Roland de Gibbons, 259.
Roland de Lassus, 123.
Rolet (bailli du), 63.
Ronconi, 93.
Roqueplan (Nestor), 196.
Roques (Léon), 45.
Rosenhain, 186.
Rossi, 251.
Rossi (Lauro, 94).
Rossini, 180.
Rossignol, 57.
Rothschild (madame de), 262.
Rouget de l'Isle, 180.
Roullet, 175.
Rounat (Ch. de la), 264.
Rousseau, 161.
Roussy (Victor), 191.
Roy (le poète), 243.
Royer (Alphonse)), 197.
Royer, 117.
Rubé, 197.
Rude, 259.
Ruelle, 40.
Ruolz (le comte Henry de), 94.

S

Saboly (Nicolas), 64.
Sacchini, 236, 238.
Saint-Aignan, 62.
Saint-Evremont, 57.
Saint-Florentin (le comte de), 147.
Saint-Georges, 63.
Saint-Huberty (la), 232 à 239.
Saint-Julien, 186.
Saint-Léon, 185.
Saint»Saëns, 289, 291, 292.
Saint-Yves Bax, 94.
Sainte-Foix, 115, 303.
Sainte-Foy, 48.
Sala, 128.
Salle (marquise de la), 112, 117.
Sallé (mademoiselle), 237.
Salomon, 166.
Salvador (mademoiselle), 47.
Sapin, 194.
Sarasate, 291.
Sardou (Victorien), 94.
Sarti, 133.
Sassenage (marquise de), 26, 27, 112.
Saxe (maréchal de), 117.
Saxe-Cobourg Gotha (le prince Ferdinand de), 188.
Schechner Waagen (Nanette), 21.
Schikaneder, 142.
Schlegel, 61.
Schmidt, 302.
Schneitzhœffer, 179, 180, 181.
Schubert, 250.
Schumann, 250.
Scribe, 172, 180, 181.
Séchan, 197.
Second (Albéric), 192.
Sédaine, 40. 137,
Seguin, 301.
Semet, 191.
Serazzi (Enrico), 302.
Serment (mademoiselle), 58.
Seroff (Alexandre), 6, 97.
Serpette (Gaston), 95, 193.
Servandoni, 81.
Seuriot, 171.
Severini. 11.
Sewandon, 81.
Seyfried, 280.
Sézanne (madame), 301.
Shakespeare, 41, 94.
Sieg (Victor), 191.
Sigl (madame) Wespermann, 21.
Silly, 144, 295.
Simon (Jules), 248.
Sonnenbourg (baron), 277.
Sontag (Henriette), 98, 248.
Soor (madame), 301.
Sor (Ferdinand), 178.
Soumet, 179, 250.
Sourches (de), 25, 119.
Sourdeac, 57, 77.
Southey, 249.
Spohr, 123.
Stadler, 280.
Stanzer, 122.
Staveni, 38.

Strakosch, 143, 247.
Stucklé (madame de), 300.
Sujol, 301.
Süssmayer, 122.
Sylva, 194.
Sylvain Saint-Etienne, 182, 183, 185.

T

Tagliafico, 192.
Tagliana, 47, 94, 134.
Taglioni, 181.
Talexi, 302.
Talma, 237.
Tamberlick, 93.
Taudon, 260.
Theaulon, 179.
Thémines (de), 264.
Théo (madame), 47, 295.
Théodore (mademoiselle), 234.
Thevenard, 225.
Thibault (madame), 47.
Thierry, 197.
Thierry (Augustin), 67.
Tholer, 301.
Tholet, 57.
Thomas (Ambroise), 182.
Thorillière (la), 268.
Tissier, 134.
Tolbecque, 189.
Torelli, 56, 76.
Tourghenief (Ivan), 101.
Tournehem (de), 112.
Travser, 171.
Tréfeu, 48.
Tremont, 259.
Trianon, 184, 188.
Trinquier, 84.
Troy, 295.
Trusson (madame), 33, 35, 113, 119.
Turban, 293.

V

V... (M. de), 26.
Valentino, 196.
Vallière (duc de la), 111, 113.
Vandenheuvel-Duprez (madame), 194.
Vandeveldes (la veuve), 44.
Vandières (de), 25.
Vanloo, 48.
Varlamof, 98.
Vasseur, 48, 96,
Vatel, 11.
Vaunois, 183.
Vauthier, 143,
Vercken, 143.
Verdi, 38, 185, 189, 191, 192.
Verger, 106, 302.
Véron (le docteur), 196.
Véron, 11.
Vestris, 33, 237.
Vestvali (madame) 194.
Vianesi, 84, 302.
Viardot (madame Pauline), 92, 98, 194.
Vidal, 156.
Viennet, 63.
Vieuxtemps, 301.
Vigarani, 57, 79.
Villa, 47, 134.
Villaret, 86, 194.
Villebois, 99.
Viotti, 196.
Virgile, 60.
Vizentini, 93, 252.
Voltaire (de), 112.
Voyer (de), 27, 32, 113.
Vulpius, 259.

W

Waëz (Gustave), 184, 185,
Wagner (Richard), 91, 179, 190.
Wailly (Léon de), 182.
Waldor (madame Mélanie), 189.
Warot, 191, 194.
Weber (Godefroid), 280, 284.
Weber (Karl Maria de), 181, 250.
Weber (madame Constance), 22.
Wekerlin, 93, 192.
Wertheimber (madame), 194.
Wicart, 194.
Widemann (madame), 194.
Wilder, 259, 300.
Winter, 21.
Worth, 237.

Y

Yermoloff (le général), 45.

Z

Zesca, 123.
Zucchini, 47, 248, 302.

Nota I. — *Pour les noms* des artistes ayant fait partie du personnel de l'Opéra, de 1821 à 1872, *voir l'article de M. A. Pougin, intitulé :* Répertoire et personnel de l'Opéra, de 1821 a 1873.

Nota II. — *Pour les noms* des auteurs dont les ouvrages ont trait à l'Opéra, *voir l'article de M. Ernest Thoinan, intitulé :* Essai biographique sur l'Opéra.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 905 2